

عبد المعطي الجعبة
دراسة استكشافية لبواكير الأفلام الصهيونية
الصورة
تقودها
الأسطورة

دراسة استكشافية

لبواكير الأفلام الصهيونية:

الصورة تقودها الأسطورة

عبد المعطي الجعبة

ترجمة: وليد أبو بكر

Picture Moved by Legend

Scoping Study of Early Zionist Films

Abdul Muti Al Ju'beh

كانون الثاني ٢٠١١

صدرت عن:



مدار المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية

MADAR The Palestinian Forum for Israeli Studies

رام الله - المصيون - عمارة ابن خلدون - تلفون: ٢٩٦٦٢٠١ ٢ (٩٧٢)

فاكس: ٢٩٦٦٢٠٥ ٢ (٩٧٢) - ص.ب ١٩٥٩

e-mail: madar@madarcenter.org

www. madarcenter.org

الإخراج والطباعة:

مؤسسة 

رام الله ـ فلسطين

ص . ب:١٩٨٧

هاتف : ٢٩٨٧٣٤١/٤ ٢ (٩٧٢) - فاكس :٢٩٨٧٣٤٢/٦ ٢ (٩٧٢)

www.al-ayyam.com

e-mail:info@al-ayyam.com

الرقم المعياري:978-9950-330-62-7

تصميم الغلاف: حسني رضوان

محتويات

إهداء

هذه الدراسة مهداة إلى

ذكرى جدي الذي استشهد دفاعا عن ارض فلسطين عام ١٩٤٨,

رغم إني لم اعرفه أبدا إلا إني فخور بان احمل اسمه.

تقديم

الصهيونية وعملية أدلجة السينما والفنون

بقلم: أنطـوان شلحـت

(*) يتناول هذا الكتاب جانبًا مهمًا من «الممارسة الثقافية» الصهيونية، وهو جانب إعادة الكتابة البصرية لتاريخ أرض فلسطين ولعملية طرد سكانها، وذلك من خلال العودة إلى بواكير الأفلام الصهيونية، بهدف إثبات أنها كانت جزءا من المشروع الصهيوني العام، وأن مهمتها كانت أيديولوجية بامتياز، وبالتالي فإنها تطلعت أكثر شيء إلى تحقيق أمرين مركزيين: أولا، تطوير الأساطير أو الخرافات المؤسسة وترويجها وتقديمها باعتبارها واقعًا تاريخيًا؛ ثانيا، تهميش الآخر بل ومحاولة إلغاء وجوده، وذلك بهدف المساعدة على تعزيز هوية قومية ذاتية مختلقة، وعلى تبريرها.

وينوه الكاتب بأن الصهاينة كانوا سريعين في إدراك فوائد استخدام وسيلة الفيلم، كي يعكسوا ما جرى تسويقه على أنه «حلم مشترك» لليهود كلهم.

ولا شـكّ في أنّ للـصراع الإسرائيـلي- العـربي والإسرائيـلي- الفلسـطيني تأثـيراً كبـيراً، يمكـن اعتبـاره دون خشـية الوقـوع في المبالغـة تأثـيراً مفتاحيًـا

ومفصليًـا، عـلى الفنـون المشـهدية العبريـة في إسرائيـل، وعـلى كيفيـة انعكاسـه فيهـا. ودائمًـا يبقـى ثمـة أهميـة للغـوص عـلى الدوافـع الخفّيـة التـي تقـف وراء هـذا الانعـكاس وتحرّكـه، وتتـوازى مـع أهميـة أخـرى ينطـوي عليهـا مبـدأ التأصيـل، بالمعنـى الـذي يفيـد قـراءة الظواهـر مـن دون النـأي عـن أصولهـا وسـيروراتها ومراحـل تدرّجهـا.

ولعل من شأن العودة إلى هذا المبدأ أن تضعنا، وجهًا لوجه، أمام حقيقة لا يجوز التغاضي عنها، فحواها أن الفنون المشهدية العبرية هي فنون حديثة النشأة من الناحية التاريخية الصرفة. وتعني تلك الحقيقة، من ضمن أشياء أخرى، أن نشأة تلك الفنون تأثرت إلى حدّ بعيد بأصول الصراع، وأساسًا منذ نهاية القرن التاسع عشر.

وبمقدار ما ينطبق هذا الأمر على السينما، فإنه ينطبق على الفنون المشهدية الأخرى، وفي مقدمها المسرح الذي شهد سيرورة شبيهة بتلك التي شهدتها السينما، بما يعزّز الاستنتاج الذي يتوصل إليه الكاتب في شأن ولاء هذه الفنون شبه المطلق للرواية الصهيونية وأراجيفها.

وفي الأعوام التي سبقت إقامة إسرائيل وأيضًا في الأعوام الأولى من إقامة هذه الدولة، عندما كانت «الثقافة الإسرائيلية» في مهدها، نشأت حاجة ملحة إلى وسيط فنيّ يعكس وفي الوقت ذاته يعبّر عما اصطلح على تسميته بـ «الواقع الجديد» الناشئ في البلد. واحتاج «الشعب» الذي جرى العمل في تلك الأيام على بلورته إلى أداة شديدة النفوذ تأخذ على عاتقها دور المؤسس المركزي والمساهم في تكوين الوعي القومي وبلورة الهوية الجماعية الجديدة. ووفقًا لعدد من الباحثين في إسرائيل فإن «هذا الدور تمّ إيلاؤه إلى حد كبير للمسرح الإسرائيلي» الحديث النشأة، بيد أنّ هذا

الدور لم يكن من نصيب المسرح فحسب، بل كان أيضًا من نصيب سائر مضامير الثقافة الإسرائيلية مثل الأدب والسينما والأغنية وما أشبه، إلى درجة أن إحدى الباحثات تعتبر هذه الحقول الإبداعية كلها بمثابة «منظومات أيديولوجية» تجندت، شأنها شأن المدارس وحركات الشبيبة المتعددة وغيرهما، من أجل ما تطلق عليه «إنجاز عملية إنتاج أساطير قومية لدولة جديدة تحتاج إلى هوية وإلى تعريف ذاتيّ»، وكذلك من أجل التعبئة لهما.

ويمكن القول إنه من هذه النقطة تحديدًا تحوّلت السينما، كما تحوّل المسرح الإسرائيلي، إلى أداة فنية ذات تداخل عميق في السيرورات المهمة، التي خضع لها المجتمع الإسرائيلي منذ أعوامه الأولى. غير أنه من هذه النقطة بدأت كذلك، وربمّا في الوقت ذاته، عملية لا تزال متواصلة إلى أيامنا الراهنة يتمثل جوهرها العميق في التزام السينما الإسرائيلية إزاء الواقع الإسرائيلي المتغيّر، على مستوى المتابعة والتشخيص، كما على مستوى الرؤى والاستحصال. لكن هذا الالتزام في العمق يحمل وجهًا من أوجه الإلزام، يتمثل في عكس التغيرات ونقاط الانعطاف التي خضع لها الواقع العام والتاريخيّ المركّب لإسرائيل، وكذلك تمثيل التجربة الإسرائيلية والصراعات والصدمات التي تنتاب المجتمع الذي يعيش هنا.

يعني هذا الكلام، ضمن معان متعددة أخرى، أن السينما الإسرائيلية عكست بكيفية ما التغيّرات الحاصلة في المجتمع الإسرائيلي، على اختلافها. مع ذلك فإن السؤال الذي يهمنا انطلاقًا من فكرة هذا الكتاب هو: إلى أيّ مدى جاء هذا الانعكاس حاملاً لموقفٍ مغاير من الصراع؟ أو بكلمات أخرى: إلى أيّ مدى جاء حاملاً لموقف يتضاد مع «الإجماع الوطنيّ» بشأن الصراع؟.

في سبيل محاولة الإجابة عن هذا السؤال يقتضي الأمر أن ننوّه بما يلي:

(*) أولاً- صحيح أن السينما الإسرائيلية عكست التغيرات التي خضع لها المجتمع الإسرائيلي منذ العام ١٩٤٨ وصولاً إلى أيامنا الراهنة، كما كانت حالها إلى حدّ معيّن من قبل ذلك أيضًا، غير أن الموقف من الصراع تميّز أكثر شيء لا بالمواجهة مع مواقف الإجماع وإنما بمسايرة ما يمكن اعتباره «روح العصر» أو «روح المرحلة». وهذا ما ينطبق، مثلاً، على الكتابة الأدبية الإسرائيلية وما تتميز به من فوارق بين نتاج من يسمون «أدباء جيل ١٩٤٨» و«أدباء جيل الدولة» بإزاء الصراع ذاته.

وإن العودة إلى تاريخ السينما والمسرح الإسرائيليين تشي بأنّ الأفلام والمسرحيات التي وظفت قدرًا من الاحتجاج الخجول على «شوائب الواقع» عكست منحى من الإلزام بروح المرحلة، أكثر مما عكست التزامًا بموقف متفرّد من الصراع، متناء عن الإجماع الصهيوني.

كما أن هذه العودة تشي بضيق صدر حرية التعبير الإسرائيلية إزاء بعض مظاهر التمرّد على الإجماع- كي لا أقول ظواهر- حسبما حصل مثلاً في المسرح مع المسرحيّ حانوخ ليفين، في عمله الأكثر شهرةً «ملكة الحَمّام» بعد حرب حزيران ١٩٦٧. ولا بُدّ من القول إن «قبول» حانوخ ليفين، في الأعوام الأخيرة من حياته، إنما يشف عن اتساع حدود هذا الإجماع لا عن انقلاب المسرح الإسرائيلي على أصوله أو على أصولية موقفه من الصراع.

(*) ثانيًا- إذا ما بقينا في نطاق المسرح مثلاً، فإن تجنّد أول مسرح عبري - وهو مسرح «هبيما»- لمصلحة دعاوى «المشروع الصهيوني» ولمصلحة برامج هذا المشروع الدولانية كان تعبيرًا ساطعًا عن وجود تربة صالحة في هذا المسرح لتقبّل الالتزام القومي، الذي هو إلى الإلزام أقرب. وبهذا

التجنّد فإن المسرح، عمليًا، واصل تقاليد الالتزام القومي التي كانت من سمات المسرح اليهودي- العبري منذ تأسيسه في موسكو العام ١٩١٧. وهذه التقاليد عكست من جهة التزامًا قوميًا فاقعًا وجامحًا، ومن جهة أخرى عكست انغلاقًا تامًا ومَرَضيًا. وبمقدار ما إنّ هذا الانغلاق يفسّر ماهية هذا الالتزام، فإنّه ينطوي على موقف متأصل من «الآخر»، خصوصًا العربي. ولئن كانت هذه المقولة تحمل قصدًا محددًا فإن فحواه، أساسًا، هو وجود «منظومة» من النزعات الفكرية الواقفة وراء مختلف الطروحات الثقافية والسياسية الإسرائيلية، التي صارت إلى تفاقم في الآونة الأخيرة.

ولا شك في أن هذه النزعات تشكل إرث أو تركة الرواية الصهيونية، التي يؤكد هذا الكتاب من خلال تناول انعكاسها في بواكير الأفلام الصهيونية أنها لم تنته لدى وقوع النكبة العام ١٩٤٨ بل استمرت حتى الآن في التنميط السلبيّ الثابت للفلسطينيين والعرب عموما ضمن الرواية السائدة في هوليوود، فضلاً عن أن الرواية الصهيونية الصريحة التي طوّرت في أفلام ما قبل الدولة لا تزال سائدة حتى الآن، لكن على مستوى يتسم بقدر أكبر من الحذر والمُكر. وهي تقوم على حقيقة بديهية، قد يصعب إثارة تساؤل حولها، هي «عقلية التفوق والجدارة»، وفوق ذلك فإن عملية استبعاد الفلسطينيين وتهميشهم ضمن الأفلام الصهيونية في فترة ما قبل الدولة وما بعدها كانت ولا تزال بمنزلة تمثيل أسطوري وأيديولوجي ضروري للطموحات الصهيونية لدولة يهودية خالصة، وهي طموحات لا تزال حاضرة كما تؤكد ذلك العودة القديمة- المتجدّدة إلى سياسة «الترانسفير» من جانب الحكومة الإسرائيلية الحالية.

ومن نافل القول إن ما يؤجّج تلك الطموحات ويبررها كامن في الإنكار

التـام لوجـود الآخـر، الفلسـطيني، المتأصـل في الفكـر الصهيـوني وممارسـاته السياسـية والثقافيـة كافـة، والـذي كان مـرب يهـودي يدعـى إسـحق إفشـتاين قـد أوجـزه في وقـت مبكـر عندمـا كتـب في العـام ١٩٠٧ ضمـن مقـال لـه في مجلـة «هشـيلواح» (الإطـلاق) يقـول: «إننـا نـولي الاهتمام لكل شـؤون البلـد (فلسـطين)، ونتباحث في كل شيء ونتناقـش بشـأن كل الأمـور، ونمجّـد كل شيء ونفتديـه، لكننا نسـينا شـيئا واحدا، هـو أنـه يوجـد في البلـد شـعب كامـل يتمسـك بهـا منـذ مئـات السـنين ولم يفكـر بتركهـا أبـدا» (المقصـود الشـعب الفلسـطيني). وقبـل هـذا النـصّ، الذي يعتـبره بعض المسـتأنفين عـلى أكاذيـب الصهيونيـة رائـدًا في رؤيـة مـا يسـمى «المشـكلة العربيـة»، أكـد المفكـر اليهـودي آحـاد هعـام (آشـير غينزبـورغ) في مقالتـه المشـهورة «الحقيقـة مـن أرض إسرائيـل» (١٨٩١) مـا يـلي «لقـد تعوّدنـا في الخـارج عـلى (الاعتقـاد) أن أرض إسرائيـل تـكاد تكـون مقفـرة، صحـراء جـرداء، وعـلى أن كل مـن يرغـب في شراء أرض فيهـا بمقـدوره أن يـأتي ويشـتري ويحقـق رغبتـه. لكـن الحقيقـة أن الأمـر ليـس عـلى هـذا النحـو. في البلـد كلـه مـن الصعوبـة بمـكان العثـور عـلى حقـول زراعيـة لم تتـم حراثتهـا وزراعتهـا».

استكشاف الفيلم الصهيوني من منظور الآخر

الفيلم ظاهرة تاريخية معقدة (شكل فنّي، مؤسسة اقتصادية، تكنولوجيا، ومنتج ثقافي)، وقد شارك منذ بداياته في شبكات عديدة من العلاقات، فهو نظام مفتوح. ليس الفيلم مجرّد مجموعة من العناصر التي تشكل كلا، لكنه مجموعة من العناصر المتفاعلة التي تؤثر وتتأثر بعضها ببعض.[١]

روبرت س. ألن و دوغلاس كومري

لا شكّ في أنّ العلاقة بين الأفلام وبين الثقافات التي تنتجها هي علاقة معقّدة ومركبة. ولا تشكل في هذا السياق حالة الأفلام الصهيونية المبكّرة التي سبقت قيام الدولة، ثمّ تلك التي جاءت في السنوات الأولى التي تلت قيامها، حالة استثنائية. ورغم أن الفيلم وعلاقته المتداخلة بالمجتمع قد تكون من منظور تاريخيّ علاقة خلافية ومثقلة باحتمالات القراءات الذاتية، إلا أن «الفيدرالية الدولية لأرشيف الفيلم» وكما يظهر في هدفها المعلن، تبدو وكأنها تتبنى وجهة نظر مبسطة تعتبر الفيلم، وثيقة تاريخية وثقافية غير مركبة، وبحسبها:

«الفيدرالية تجمع مؤسسات مكرّسة لإنقاذ الأفلام والحفاظ عليها، في حالتي اعتبارها عناصر تراث ثقافيّ ووثائق تاريخية».[٢]

١ ألن، روبرت. س. و دوغلاس كومري. تاريخ الفيلم: النظرية والتطبيق، ماكغرو هيل، ١٩٨٥. ص ١٦.

٢ مقتبسة من الغلاف الداخلي لكتاب هيليل تريستر، "إسرائيل قبل إسرائيل، السينما الصامتة في الأرض المقدسة، أرشيف ستيفن سبيلبيرغ للفيلم اليهودي، القدس ١٩٩٥.

ومع أن المدى الذي يمكن أن نعتبر فيه الفيلم وثيقة تاريخية وثقافية هو بالتأكيد مدى خلافي ، إلا أنني سوف أجادل بأن الفيلم يوفر لنا فرصة لفهم السياق الذي عملت فيه، ناهيك عن أننا نعتقد أن تجنب تحليل الأفلام يعطي للأفلام ذاتها فرصة اتخاذ حالة غامضة وسلطة شبه تاريخية، ومشروعية ليست جديرة بها.

من المهم أن أشير هنا إلى أنني أعي موقف أولئك النقاد الذين قد يدعون أن عدم الانتماء إلى الثقافة يعني عدم وجود قاعدة صالحة وصحيحة يمكن أن ينطلق منها النقد أو يقدر التعقيدات في أيّ نظام داخلي. وكانت هذه بالضبط أول نصيحة قدمها لي جاد نئمان (رئيس دائرة الفيلم والتليفزيون في جامعة تل أبيب) مع بداية بحثي في آب ٢٠٠١، محذّراً إياي من الصعوبات التي قد أواجهها في تحليلي، لأنني غريب، وغير يهودي. وأنا أردّ على هذه الفرضية بجواب بسيط: أنا هو الآخر. لقد ارتبط تاريخي، بالرغم مني، بالرواية الصهيونية، منذ قرّرت الصهيونية أن تقوم بالاعتماد على ادعاء حق توراتي المطالبة بأرضي. لذلك فالأمر ليس مجرد سؤال عن الحقيقة، بل عن الحقّ أيضا في تقديم قراءة بديلة للرواية الصهيونية، من منظور الآخر المطرود.

وفي ظل وجود خطاب تاريخي واسع داخل العالم اليهوديّ[٣]، حول معنى الغريب، ومكانته الشرعية في الصهيونية، فسوف أجادل، كما فعل إدوارد سعيد، بأن الصهيونية لا يمكن أن تقتصر على يهود العالم، ولكنها يجب أن تشمل بقوة، أولئك الذين مورست ضدّهم، وأدت

---

٣ من أجل توضيح واسع للتطور التاريخيّ للصهيونية مع الرجوع إلى نصوص أصلية انظر منديس ـ فوهر.ب.ر. و راينهارتس. ج. (معدان) اليهودي في العالم المعاصر، تاريخ توثيقي. منشورات جامعة أكسفورد، أكسفورد ١٩٨٠.

إلى سلبهم.[٤] لذلك فإن هذا النقد، من البداية، لا يزعم أنه سيكون أيّ شيء غير منظور الآخر. إذ إن عدم امتلاك هذا الآخر الحقّ في نقد ثقافة التطهير العرقيّ التي مورست ضدّه، لن تدعم عملية الإبادة الثقافية فقط، بل الإبادة الفكرية ككل.

من هنا فإنني أقترح في هذه الدراسة النظر إلى القاعدة التاريخية والأيديولوجية للأفلام الصهيونية المبكّرة، في فترة ما قبل تأسيس الدولة والسنوات الأولى بعد قيامها/ وهي الفترة التي أطلق عليها الباحثون الإسرائيليون الفترة "*البطولية*" لسنوات الدولة الأولى. وترمي الدراسة إلى استنطاق التحريف البصريّ المتكرّر، وبكلمات أخرى *الكتابة خارج التاريخ* والوجود الأصلانيّ للفلسطينيين. هذه الكتابة خارج التاريخ، وهذا الطرد الكولونيالي السياسي، والإبادة الثقافية للآخر، على أية حال، لا يبدأ أو ينتهي مع الأفلام الصهيونية. وبعيداً عن كونه مقتصراً على منظور صهيونيّ عن الآخر، فإنه يبنى على أساس من رواية متقنة تدعمه في إطار السينما الغربية، التي ربما تتمثل جيداً بإنكار الوجود الأميركيّ الأصلانيّ في هوليوود.

سوف أستكشف، استناداً إلى منظور ما بعد الكولونيالية، الأصول التاريخية والأيديولوجية للصهيونية، وكيف تطورت إلى رواية فيلمية قابلة للتحديد، معتمداً إلى حدّ كبير على نصّين مؤثرين هما نص إدوارد سعيد في الاستشراق (١٩٧٨)[٥] ونص إيلا شوحط في *السينما*

٤ سعيد، إدوارد، و. القضية الفلسطينية: طبعة جديدة. منشورات فينتاج، لندن ١٩٩٢، الفصل الثاني: الصهيونية تشكل نقطة استشراف ضحاياها، ص ص ٥٦-١١٤.

٥ سعيد، إدوارد، الاستشراق، منشورات بيريغراين، ١٩٨٥ (نشر لأول مرة من قبل روتليدج وكيغان باول ليميتيد ١٩٧٨).

الإسرائيلية، الشرق/الغرب وسياسة العرض (١٩٨٩)[٦]. في الفصل الأول، سوف أؤطّر نقاشي النظري حول رواية الفيلم الصهيوني بأسئلة أساسية: هل يمكن النظر إلى الفيلم كمرآة للواقع (بازن) أم كوثيقة تاريخية موضوعية (جافي)؟ هل هو انعكاس لنفسية قومية (كراكاوير) أم وسيلة تساعد في تشكيل هوية قومية؟ هل هو تمثيل لأحلام المجتمع، ورغباته غير الواعية (موناكو)، أم مجرّد تمثيل لأساطير ثقافية تعامل كحقيقة بديهية (بن ـ شاؤول)، تبني عليها مجموعة مهيمنة تطلعاتها الأيديولوجية؟

في الفصل الثاني، سوف أستكشف رفض الآخر من خلال ربطه بالأرض، مع الإحالة إلى الأسطورة المركزية التي تأسست عليها الصهيونية دائماً:

"أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض"[٧]

سيسبر التحليل الذي سأقوم به التصوير المرئيّ للرواية الصهيونية في السينما من خلال دراسة أربعة أفلام: ثلاثة منها من فترة ما قبل الدولة ـ عوديد *التائه* (حاييم هالاشمي، فلسطين، ١٩٣٢)؛ *صابرا* (ألكسندر فورد، فلسطين ـ بولندا، ١٩٣٣)؛ وهذه هي الأرض (باروخ أغاداتي، فلسطين، ١٩٣٥)، وفيلم واحد بعد قيام الدولة، *التلّ ٢٤ لا* يجيب (ثورولد ديكنسون، الولايات المتحدة / إسرائيل، ١٩٥٤). حيث

---

٦ شوحط، إيلا. السينما الإسرائيلية: الشرق/الغرب وسياسات العرض. أوستن: مطبوعات جامعة تكساس، ١٩٨٩.

٧ كانت تلك هتافا مركزيا وشعبيا للحركة الصهيونية الوليدة أواخر القرن التاسع عشر، تنسب إلى يسرائيل زفلنغويل، إلى جانب آخرين ـ أوردها أهرون بريغمان في حروب إسرائيل: تاريخ منذ ١٩٤٧، الطبعة الثانية، روتليدج، لندن ٢٠٠٠، ص ٣.

سأحاجج أن العناصر الأساسية لرواية الفيلم الصهيوني تعكس أيديولوجية حصرية؛ وأن تصويرها يعتمد على أمرين مركزيين: أولاً، تطوير الأساطير الأساسية وترويجها وتقديمها كواقع تاريخيّ، وثانياً تهميش الآخر، بل وإبطال وجوده، وذلك بهدف المساعدة على تشكيل هوية قومية وتبريرها.

سينصب اهتمامي الرئيسيّ في هذه الدراسة على تطوّر ما يصطلح الباحثون الإسرائيليون في الفيلم على تسميته «الرواية الصهيونية المؤسسة» (Zionist Master Narrative) بما يخص إقصاءها للآخر الفلسطيني، وتقديمه كغير مرتبط بالأرض. فيما لن أتطرّق إلى هويات أخرى تمّ تهميشها، أو إنكارها من قبل هذه الرواية الصهيونية الإقصائية. حيث قام باحثون بارزون في الفيلم الإسرائيلي مثل إيلا شوحط ونوريث غورتس ويوسيفا لوشيتسكي وبن شاؤول وجاد نئمان بإجراء دراسات موسعة حول إقصاء السفارديم (اليهود من أصلٍ شرقيّ)، والنساء، والناجين من الهولوكوست من هذه الرواية نفسها.

وفي حين لا تسمح محدودية هذه الأطروحة بنقاش شامل لموروث الرواية الصهيونية، (المدى الذي تمّ تبنيها فيه، وترسيخها، وقبولها داخل جمهور غربيّ واسع) إلا أنه من المهم ملاحظة أن أصول هذه الرواية تكمن في تلك الأفلام الصهيونية الأولى. وسوف أتفق مع جاد نئمان على أن هذا الانتقال يمكن أن يرى بوضوح في فيلم *هوليوود إكسودس* (أوتو بريمنغر، ١٩٥٩)، الذي يرجع إليه باعتباره:

> ... النسخة الأميركية من الرواية الصهيونية الرئيسية. فجأة، تحوّلت قصة ولادة إسرائيل إلى أسطورة معاصرة. آلاف الشاشات في الولايات المتحدة عكست الأسطورة

وأضفت عليها هالة من الأسفار المقدسة.[8]

أخيراً، سوف أصل إلى تلخيص يناقش صحة قبول الأفلام الصهيونية قبل فترة الدولة وبعدها مباشرة بوصفها وثيقة تاريخية، أو ثقافية، أو أيديولوجية. وفي ذلك على الأقل محاولة لإعادة عنونة التصوّر الأساسيّ للأساطير الصهيونية التي لا تزال رواية التيار الرئيسيّ المهيمن تعتمد عليها، وتحدّي هذا التصوّر.

---

٨ نثمان، جود، قناع الموت لدى المحدثين: أصول سينما الحساسية الجديدة في إسرائيل؛ في ستوديوهات إسرائيل، مجلد ٤، عدد ١، ربيع ١٩٩٩: ص ١٠٧.

تطور الفيلم الصهيوني

يشكل تطور الرواية الصهيونية، منذ بداياتها الفكرية الأيديولوجية، حتى تحققها في رواية مرئية متمثلة بالأفلام، إضافة إلى مكانة تلك الأفلام "شبه التاريخية"، مركز اهتمام هذه الدراسة، إذ سيتم تتبعها من خلال علاقتها بإقصاء الآخر الأصلاني (Indigenous other). سأركز في هذا الفصل على دراسة تطوّر رواية الفيلم الصهيوني: أولاً من ناحية جذوره التاريخية والأيديولوجية؛ وثانياً بمعايير مشروعيته كوثيقة تاريخية أو ثقافية؛ وثالثاً كانعكاسٍ لـِ "نفسية"، "هوية" "رغبة" و"أسطورة" أعمق.

الجذور الأيديولوجية والتاريخية للصهيونية

انبثقت الصهيونية كحركة سياسية وأيديولوجية من التجربة الأوروبية اليهودية في القرن التاسع عشر. وكانت مدفوعة بردّة الفعل على التطلعات القومية ليهود أوروبا والغرب تجاه دولة يهودية، والهروب من معاداة السامية في أوروبا الشرقية، ومن التطرف في العداء بعد ذلك في أوروبا الغربية الذي بلغ قمته في الهولكوست النازي. وقد ربطت الصهيونية نفسها أيضا بـِ "التأكيد على الإيمان بالنبوءة المسيانية والمصير التاريخيّ للشعب اليهودي"[٩] لدعم مطالبتها بأرض فلسطين التاريخية.

وعلى أية حال، وبعيداً عن ولادة الصهيونية تحديداً من التجربة

٩ منديس ـ فلور و راينهارتس، ج. اليهودي في العالم الحديث. تاريخ توثيقي، مطبوعات جامعة أكسفورد، ١٩٨٠: ص ٤١٨.

اليهوديـة الغربيـة، فقـد ارتبطـت أيضـاً، وولـدت، مـن التطلعـات الكولونياليـة الاسـتشراقية الغربيـة. ومـع انبثاقهـا التاريخـي في ذروة الهيمنـة الكولونياليـة الغربيـة تماماً، فإنهـا تشـترك في ربـاط مـع مـا يسـميه إدوارد سـعيد "مجتمـع اللغـة والأيديولوجيـا"[10] الـذي لم يكـن الآخـر (العـرب، وخصوصـاً الفلسـطينيون) جـزءاً فيه. وقـد شـاركت الصهيونيـة التطلعـات الكولونياليـة نحـو الـشرق أيضـاً، في حاجـة مشـتركة ـ ليسـت تأكيـد الـذات في مغايـرة الآخـر فقـط، وإنمـا اكتشـاف الهويـة الأصليـة وبناؤهـا، متجـذّرة في الـشرق.

ويشكل تعريف الاستشراق الذي قدمه ادوارد سعيد، مفتاحاً للتأطير النظريّ، ليس فقط في سياق تحليل تصوير "الآخر" ، بل أيضاً في هيمنة «الآخر».

> الاستشراق (هو) مؤسسة مشتركة للتعامل مع الشرق ـ تعاملاً بطرح تصريحات عنه، ووجهات نظر معتمدة فيه، ووصفه، وبتعليمه، واستيطانه، والتحكم فيه: باختصار، الاستشراق أسلوب غربيّ للهيمنة، وإعادة الهيكلة، وفرض سلطة على الشرق.[11]

تشارك الصهيونية هذا التوجه الكولونيالي البطرياركي اتجاه "الشرق"، حيث لم تتوصل فقط إلى الصور والتمثيلات ذاتها عن "الآخر و"الحيز" بل أيضاً بفكرتها عن التفوق الذاتي ، بالمقابل تتم قولبة السكان الأصلانيين بوصفهم «الآخر» في صور نمطية سلبية : جلّدهم داكن، وهم بدائيون، قبليون، عدوانيون، غير متحضرين، تافهون جشعون ويحتاجون إلى التنوير، والتحديث، والتمدين، وهو ما يعني ترسيم الآخر بوصفه

---

١٠ سعيد، إدوارد. و. قضية فلسطين: طبعة جديدة. مطبوعات فينتاج، لندن ١٩٩٢، ص ٢٥.

١١ سعيد، إدوارد. و. الاستشراق، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، ١٩٩٥، ط٤ ص ٣٩.

غير أخلاقي، وأدني عرقياً. بالتوازي يتم تصوير الحيز المكاني بنمطية استعمارية مشابهة، إذ تقدّم الأرض على أنها جرداء، غير مزروعة، برّية وعذراء: صحراء بحاجة إلى الرعاية. بالتوازي مع تشييد الصهيونية على أفكار عنصرية ورؤى كولونيالية راسخة اتجاه الآخر داخل الغرب، فإنها كانت متزامنة في الوقت ذاته مع نظرة ذاتية متعالية، إذ نسب الصهاينة إلى أنفسهم الحداثة المتفوقة للغرب، باعتبارهم العرق الفاضل المتفوّق والجدير بكلّ شيء.

مضت الصهيونية، على أية حال، إضافة إلى أنها تشارك بنسبة كبيرة في تطلعات الاستشراق والإمبريالية، مضت أبعد من ذلك؛ ففي الوقت الذي أخذت فيه الكولونيالية بسماتها الكلاسيكية التي تعني فرض قوة مباشرة للسيطرة على الشعوب الأخرى، وعلى أرضهم ومواردهم، تتآكل وتتساقط كأيديولوجيا مقبولة بعد الحرب العالمية الثانية، نجحت الصهيونية في تحقيق طموحها الكولونيالي. وكما يرى رالف شونمان، فإن تطلعات الصهيونية مضت أبعد من الكولونيالية التقليدية:

> لم يكن هدف الصهيونية قطّ مجرّد استعمارٍ لفلسطين، كما كان هدف الحركات الكلاسيكية والإمبريالية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين... إن ما يميّز الصهيونية عن بقية الحركات الكولونيالية هي العلاقة بين المستوطنين والسكّان الذين سيجري احتلالهم. الهدف المعلن للحركة الصهيونية لم يكن مجرّد استغلال الشعب الفلسطيني بل تشتيته وطرده.[١٢]

١٢ شونمان، رالف، التاريخ الخفي للصهيونية، مطبوعات فيريتاس، كاليفورنيا، ١٩٨٨: ص ١٧.

يعود التحقيق النهائي لتطلعات الصهيونية في العام ١٩٤٨، مع النكبة الفلسطينية وإقامة دولة إسرائيل، يعود جزئياً إلى حقيقة أن الصهيونية لم تكن نتاج الخطاب الكولونيالي فقط، بل كانت مؤطرة ومحددة عبر خطابات أيديولوجية وتاريخية أخرى في ذاك الوقت، إذ كان معظم هذه الخطابات مستعار من الخطاب القومي والاشتراكي: القومية بمعايير الهوية الفريدة و "الحصرية" (الحاجة إلى دولة يهودية خاصة)، والاشتراكية بمعايير البناء الاجتماعي والاقتصادي لإقامة مجتمع مثالي ومتساوٍ (الكيبوتسات، رغم كونها تقتصر على اليهود).

على أية حال، وحتى تتمكن الصهيونية من استدامة أهدافها الكولونيالية والقومية والاشتراكية، كان عليها أن تعمل وان تروج لروايةٍ أيديولوجية تستند إلى أساطير قائمة وراسخة، وكان المفتاح بالادعاء التوراتيّ حول *"الأرض الموعودة*، والذي يشكل عملياً ميثولوجيا فعّالة مشتركة مع الغرب المسيحيّ؛ وفكرة الحصار المستندة إلى *متلازمة متسادا*."[١٣] حيث ترسخ كل من الأمرين وبثيمات متكرّرة خلال *"التاريخ اليهودي*"، بوصفهما تعبيراً عن القوة في مواجهة الأعداء والشدائد. وفي الواقع فقد مضى الباحث الإسرائيلي إن بن شاؤول (١٩٩٧) أبعد من ذلك، إذ اعتبر أسطورة الحصار أمراً مركزياً في التعريف اليهوديّ للهوية.[١٤]

ولم تكن الرواية الصهيونية بحاجة إلى استخدام أساطير راسخة

---

١٣ استخدمها في الأصل دانيال بار تال ثم طورها واستشهد بها بن شاؤول، نيتسان. التعبيرات الأسطورية حول الحصار في الأفلام الإسرائيلية، دراسات في الفن والتفسير الديني مجلد ١٧، مطبوعات إدوين ميلين، نيويورك ١٩٩٧. السابق ص ١-٢.

١٤ من أجل خطاب ممتع وشامل حول أسطورة الحصار في الفيلم الإسرائيلي انظر بن شاؤول، نيتسان. التعبيرات الأسطورية حول الحصار في الأفلام الإسرائيلية، دراسات في الفن والتفسير الديني مجلد ١٧، مطبوعات إدوين ميلين، نيويورك ١٩٩٧.

فحسـب، بـل كان عليهـا أن تطـوّر أسـاطير ثقافيـة مثاليـة جديـدة، تتبنّـى تجانـس الهويـة اليهوديـة؛ والتطلـع إلى مجتمـع المسـاواة التامـة، متمثـلاً في البنـاء الاجتماعـي للكيبوتـس وفي كـمال اليهـودي الجديـد الطليعـي القـوي، نقيـض اليهـودي اليائـس في غيتـو الشـتات، وبعـده، عـلى وجـه الخصـوص، ناجـي المحرقـة.[١٥]

ان الأسطورة الصهيونية المركزية، والتي تعبر بأفضل شكل عن الأفكار والتطلعات الصهيونية المغلفة، والتي تمضي أبعد من الإنكار الأوروبي للآخر، أو التهميش النمطيّ المعتدل له، إلى المحو الكامل للآخر من التاريخ، وإلغائه، يمكن تلخيصها في ادعاء: "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض". تشمل هذه المقولة تعريف المستعمر وتبريره لمحورين أساسيين للوجود: الشعب والأرض التي يعيش عليها.

على أية حال، فإن هذه الأساطير والشعارات، وهذه الرواية الأيديولوجية المميزة التي تقوم على استثناء الآخر، تم الاعتراف بها سياسياً كأداة فاعلة يجب ان يتم توجيهها نحو جمهورين: داخلي وخارجي معاً. داخلياً توجه هذه الدعاية من أجل تشجيع الهجرة إلى فلسطين، وخارجياً نحو جمع الأموال للشراء وإقامة دولة إسرائيلية «فاضلة».

لم تنشأ الرواية الصهيونية التي جاءت بدفع من حركة في فراغ مرئي، بل تزامنت تماماً مع لحظة ولادة الصورة المتحركة. وقد كان الصهاينة سريعين في إدراك إمكانيات استخدام وسيلة الفيلم الجديدة هذه من أجل ان يعكسوا حلماً مشتركاً. وقد كان توقيت تصوير ذلك الحلم، مع انعطافة حاسمة في تاريخ العالم إثر إعادة تشكيل قوى الإمبراطوريات القديمة، وظهور

---

١٥ يفصل نوريث غورتس و يوسيفا لوشيتسكي على نحو واسع رفض الناجي من المحرقة.

واحدة من أقوى وسائل الاتصال تأثيراً، عمل على دعم واحدة من أعظم النجاحات الدعائية (propaganda) في التاريخ:

ان عودة ظهور شعب تبعثر في العالم ٢٠٠٠ سنة، على شكل أمة، تسجل مرة واحدة في التاريخ الإنساني. الحركة السياسية (الصهيونية) التي قامت بأكبر الجهد لتحقيق هذا الإنجاز المذهل، ظهرت وقت ظهور السينما، واستخدمت الوسيلة الجديدة منذ بداياتها تقريباً. كانت تقصد تشكيل هوية قومية لم تكن قد وجدت بعد... كانت صناعة وثائقية ملوّنة بال البروباغاندا.[١٦]

الفيلم الصهيوني: وثيقة تاريخية أم ثقافية؟

منذ البداية جاء الجمهور الأول للسينما لرؤية هذه الوسيلة الجديدة السحرية الغامضة كنافذة على الواقع، مع تمييز واضح بين عوالم الواقع والخيال، وتمييز أوليّ بين "واقع" التوثيق و"خيال" الدراما. ومع تطور الواقعية الاشتراكية في الأفلام، بشّر المحللون السينمائيون من أمثال بازين، بأن السينما، حتى في شكلها الخيالي في السيناريو، تستطيع أن توفر انعكاساً جمالياً للعناصر الأساسية الصادقة للواقع، لأن الصورة في الشريط قادرة على أن تعكس جوهر الواقع ذاته.[١٧] وعلى أية حال، فإن جمالية الواقعية كأسلوب، وكانعكاس للواقع، موضوع إشكاليّ إلى حدّ بعيد.

---

١٦ تريستر، مصدر سابق، ص XII.

١٧ بازين، أ. جماليات الواقع: الواقعية السينمائية والمدرسة الإيطالية للتحرير في: ما هي السينما، مجلد ١١، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١: ١٦-٤٠.

كانت الأفلام الصهيونية التي أنتجت قبل عصر الدولة، شديدة التأثر بالواقعية الاشتراكية التي كانت تنمو في الاتحاد السوفييتي بعد الثورة، خصوصاً وأن كثيرين ممن بكّروا في صناعة الفيلم كانوا مهاجرين من أوروبا الشرقية. هذه الأفلام، التي عرفت بأنها صهيونية اشتراكية،[١٨] صنعها مخرجون ومنتجون برعاية قوية من المنظمة الصهيونية العالمية والصندوق القومي اليهودي، اللذين كانا يدركان موقعهما التاريخيّ، في البناء العمليّ لدولة صهيونية.

قدّمت هذه الأفلام المشبعة بفتنة الاستشراق، بوصفها وثائق واضحة ومعاصرة وتاريخية من قبل المحاضرين الذين عرضوها:

> نحن نعرف أن فلسطين واقعية جداً؛ وأصدقاؤنا كانوا هناك، وتقاريرهم أثارت مزيداً من الظمأ إلى معرفة أكثر للتطور، الذي يعتبر أيضاً ثورة تأخذ مكانها هناك. قليلون منا، على أية حال، حصلوا، أو قد يحصلون، على الفرصة العظيمة لزيارة البلاد. لهذا السبب استدعينا العلم، وأحضرنا فلسطين لكم. تصوّروا إذن أنكم تجلسون على البساط السحري لساحر عربي، طلبنا منه أن يطلقنا إلى أرض إسرائيل. ماذا سنجد هناك ـ السينما لا تستطيع أن تكذب، وقد سعينا إلى أن نمنحكم صورة طبق الأصل تماماً لما سوف ترون. يهود مثلنا في العمل وفي المرح؛ يبنون في البلدات وفي القرى...[١٩]

١٨ نثمان، جود، مصدر سابق ص ١٠٢

١٩ مقطع من خطاب يرافق فيلم "العمل والاحتفال في فلسطين"، ورد في هيليل، ت. مصدر سابق، ١٩٩٥ ص ٢٠٥.

مع ذلك، وبدلاً من أن تكون السينما انعكاساً للواقع، كانت تجسيداً بصرياً لواقع خرافيّ، وتطلعات إلى "تحويل اليوتوبيا الصهيونية إلى أيقونة"[٢٠]، مع "نمط جديد مسبق لليهودي الجديد".[٢١] وكما يجادل ستام وسبينس:

الواقع ليس معطىً بديهياً، والحقيقة لا تلتقط مباشرة بالكاميرا. وعلينا أن نفرّق، علاوة على ذلك، بين الواقعية كهدف، والواقعية كأسلوب، أو كمجموعة من الاستراتيجيات التي تهدف إلى إنتاج واقع وهمي.[٢٢]

سوف أنطلق من أن الأفلام الصهيونية كانت على هذا النحو، جهوداً متضافرة لتصوير «واقع وهمي». لذلك كان من الطبيعي، ضمن هذه الواقعية الصهيونية، ألا يكون هناك مكان لتمثيل واقع آخر، حيث كان حضور الفلسطيني عرضي وطارئ لمهمة مجازية أعظم، من هنا كان غير ضروري، وكان من السهل الاستغناء عنه.

في عالم اليوم ما بعد الحداثي، وفي ظل الواقع «الجديد» الذي يحوم فوق عالم الأفلام الوثائقية، حدث تغير في النقاش حول الواقع والواقعية، إذ ابتعدت أفكار الحقيقة، والواقع والتاريخ، عن المقولات التبسيطية والتجريبية والحداثية التي هيمنت على خطاب الحقيقة في القرن التاسع عشر، والتي اعتبرت الحقيقة واقعاً مستقلاً وموضوعياً ويمكن تصويره بشكل مباشر، دون تدخل من «التكنولوجيا الموضوعية العلمية».

---

٢٠ نثمان، مصدر سابق، ص ١٠٢.

٢١ شوحط، مصدر سابق ١٩٨٩: ص ٤٠.

٢٢ ستام، ر.، و سبينس. ل. الكولونيالية والعنصرية والعرض: تمهيد في براودي ل. و كوهين، م. (محرران) نظرية الفيلم والنقد. الطبعة الخامسة، مطبوعات جامعة أكسفورد، نيويورك ١٩٩٩ ص ٢٤١.

يناقش كار في كتابه، ما هو التاريخ؟ السلطة الموضوعية لـ"لحقائق"، التي تعتبر أساسية في أطروحات المؤرخين حول التاريخ. ويشير إلى أن "الحقائق" ليست معطيات موضوعية ثابتة، ومنفصلة عن المؤرخين الذين اختاروها،[٢٣] بل أمر تشكل من خلال فعل المؤرخين في الاختيار والتسجيل، لأن عملية الاختيار هذه هي التي تحدد حدثاً أو لحظة ما على أنها مهمة للأجيال، ويشير كار في هذا السياق:

> إن الإيمان بوجود جوهر ثابت لحقائق تاريخية، توجد بشكل موضوعي ومستقل عن تفسير المؤرخين، مغالطة منافية للعقل، لكنّها أمر من الصعب التخلص منه.[٢٤]

ويقع بالطبع ضمن ذلك الافتراض ان الفيلم هو وثيقة تاريخية حقيقية، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بفيلم وثائقي تاريخي. وفي حين أصبحت نظريات الفيلم والنقد أكثر تشككاً هذه الأيام، ما يزال من الصعب التخلص التام من الفكرة الشائعة عن أن الفيلم يملك نوعاً من الموضوعية. سوف أحاجج بأن جميع الأفلام، بما في ذلك الأفلام الصهيونية، حتى تلك التي تعتبر وثائقية أو تقارير إخبارية يومية والتي ينظر إليها كحقيقة لا جدال فيها، لا يمكنها، ولن تكون قط، مستقلّة وموضوعية، إذ إن الفيلم، وثائقياً كان أم روائياً أم تقريراً إخبارياً يعتبر وبكل المقاييس، عملية جماعية من الاختيار. وفوق ذلك، يثير إيان جار (Ian Jarvie) نقطه مهمة للتمييز:

> بين الفيلم الذي يستخدم المادة الخام لدراسة التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس، والذي يحاول أن يعيد تشكيل

---

٢٣ كار، ي. هـ. ما هو التاريخ؟ الطبعة الثانية. بنغوين، لندن ١٩٨٧.

٢٤ المصدر السابق، ص ١٢.

الفيلــم الخــام ليقبــض عــلى واقــع تاريخــي أو اجتماعــي أو نفسي.[٢٥]

كان صانعو الأفلام الصهيونية الواقعية في فترة ما قبل الدولة يحاولون ألا يلتقطوا واقعاً اجتماعياً أو تاريخياً أو نفسياً فقط، بل أن يخترعوا واحداً بكلّ عناية: واحداً يستطيع أن يروّج واقعاً خرافيّاً يوتوبيّاً عن أرض خالية تنتظر شعباً رائداً كي يصل ويحرثها. كان هذا إيجابياً حينما كان يعتبر دعائياً، ولم يكن هناك تنظيم خفيّ أو سلبيّ يرتبط به، كان ذلك ببساطة بيعاً للحلم الصهيوني الذي يمكن تحويله إلى واقع.

> الفيلم الصهيونيّ، الذي يمكن اعتبار السينما الإسرائيلية المعاصرة وريثة له، كانت البروباغاندا قاعدة له. ومن المهم التأكيد على أن كلمة "بروباغاندا" كانت تستخدم بحريّة وقت مناقشة هذه الأفلام، ولم تكن تحمل أدنى لمحة من المدلول السلبي.[٢٦]

كانت هذه الأفلام ممولة بشكل علني من قبل المنظمة الصهيونية العالمية والصندوق القومي اليهودي، مع أهداف واضحة: إقناع يهود الدياسبورا (الشتات)، وهديهم إلى الصهيونية؛ بهدف زيادة الهجرة إلى فلسطين؛ وجمع الأموال لإقامة الدولة. وقد كانت هذه الأفلام الدعائية لما قبل فترة الدولة تنسّق بدقة، وتنتج وتوزّع على جمهور صهيونيّ متلهف، إذ لم تكن هذه الأفلام مجرّد نزوة إبداعية عشوائية مقتصرة على عدد من الأفراد، بل كانت جهداً جمعياً عازماً.

---

٢٥ جارفي، إيان. الرواية من خلال السينما، فلسفة العلم الاجتماعي، عدد ٨، ١٩٧٨، ص ص ٣٧٤-٣٩٧.

٢٦ هيلل، مصدر سابق ١٩٩٥ ص ١٠.

سوف اتفق مع فكرة ايان جار (Ian Jarvie) في أن الفيلم لا يكون قطّ تسجيلاً تاريخياً موضوعياً، بل تسجيل ذاتيّ يخضع للاختيار. لماذا يختار مصوّر أن يسجّل من زاوية معينة، مستخدماً عدسة معينة؛ أو يختار مخرج أن يؤطّر حدثاً دون آخر، أو يختار مراسلٌ أن يقابل شاهدَ عيان دون غيره، كلّ ذلك جزء من عملية الاختيار ذاتها. وهي عملية واضحة في الفيلم الروائيّ كما في الإنتاج التسجيلي؛ لأن انتقاء نصّ معين؛ وممثل معين؛ ولازمة موسيقية؛ وإعداد للمشهد (ميزانسين) ـ كل ذلك دليل على عملية اختيار في العمل، وهي صحيحة اليوم، كما كانت صحيحة حينئذ. لذلك، وكما يشير جارفي:

> لا يكون الجدال حول ما هو حقيقيّ، لأن اختيار جزء من الفيلم، مثل كلّ جزء آخر، لا يبقيه خاماً؛ وإذا كان جزء من الفيلم ليس خاماً، فهو ليس حقيقياً، حتى لو لم يكن ذلك الجزء مزيّفاً؛ لذلك لا يمكن اعتبار أيّ جزء من الفيلم، ببساطة، نافذة شفافة تفتح على عالم مفقود... في أفضل الحالات، الفيلم دعم بصريّ.[٢٧]

وإذا كان الأمر كذلك، فسيبدو مضحكاً أن تُصف الأفلام الصهيونية، أو أي أفلام، بصفة الحقيقة التاريخية، كما أنني سأجادل بالقدر نفسه بأن ذلك لا يجعل هذه الأفلام دون قيمة تاريخية. وهي إذا اعتبرت «دعماً بصرياً» كما يرى جارفي، أو أنها تحمل بصمة صانعيها، كما يرى كار، فإن الأفلام الصهيونية تملك كثيراً من المصداقية في إعلامنا عن أولئك الذين صنعوها، والذين موّلوها والجمهور الذي صنعت من أجله.

---

٢٧ جارفي. ي، مصدر سابق: ص ٣٧٦-٣٧٨.

وربما يكون أبرز ما تُعلِم عنه هو: من وما الذي تمت كتابته وتم تأطيره وعرضه عمداً.

الفيلم الصهيوني: انعكاس لنفسيّة جمعية، أم حلم أم أسطورة؟

في أطروحته المؤثرة، من كاليغاري إلى هتلر: تاريخ سيكولوجي للفيلم الألماني،[٢٨] التي كتبت في العام ١٩٤٧، وقبل بضعة شهور من إعلان دولة إسرائيل التي نتجت عنها النكبة الفلسطينية، حاجج سيغفريد كراكاور أن: "أفلام أية أمة تعكس عقليتها".[٢٩] وقد استندت محاججته إلى الإيمان بأن أفلام فايمر ريبابليك الألمانية لم تعكس *عقلية* أولئك الذين أنتجوها فقط، بل كانت شاهداً على نفسية جماعية أكبر، وانعكاساً لرغبات الجمهور الجماعية العميقة والذي أنتجت من أجله.

استندت أطروحه كاليغاري إلى تحليل حوالي ١٠٠ فيلم ألماني انتج ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى وصعود الحزب النازي في العام ١٩٣٣، وقد تم اختيارها من بين حوالي ١,٠٠٠ فيلم صنعت خلال تلك الفترة.[٣٠] لكن هناك عيب كبير ينتقص من أطروحته، كونه كان انتقائياً، حيث اختار نوعاً واحداً هو الأفلام التعبيرية مع عزلها عن غيرها من الأفلام الأخرى، وقد كانت حجته أنّ هناك موتيفات تتكرّر في أفلام فايمر ريبابليك، تشكّل دلالة على "النزعات الداخلية للشعب الألماني". وزعم أنه من خلال..

٢٨ كراكاور، سيغفريد، من كاليغاري إلى هتلر: تاريخ سيكولوجيّ للفيلم الألماني، مطبوعات جامعة برينستون، ١٩٤٧.

٢٩ المصدر السابق، ص ٥.

٣٠ ألن، روبرت. سي و دوغلاس كومري. تاريخ الفيلم: النظرية والتطبيق، ماكغراو هيل، ١٩٨٥. ص ١٦٠.

"الكشف عن هذه النزعات.. يمكن فهم صعود هتلر وهيمنته".[٣١]

تعرض أطروحة كراكاور، على الرغم من عيوبها، قضية مهمة حول ما يمكن أن يقال، إذا كانت أفلام أمة ما لا تكفّ عن تكرار الرواية نفسها. ولو طبّق ذلك على الأفلام الصهيونية لفترة ما قبل الدولة، التي يقول فيها جاد نئمان متفقاً مع ايلا شوحط:

> على الرغم من اختلافها بعضها عن بعض إلى حدّ ما في النوع وفي التوجّه السينمائي، الا ان هذه الأشرطة الإخبارية والأفلام تكرّر الرواية ذاتها، التي يمكن اعتبارها بمثابة حكاية تعليمية رمزية لـ [٣٢] ـ تحقيق الصهيونية في فلسطين.[٣٣]

وفيما يتبدل تمثيل الآخر قليلاً، من التهميش الغامض في فترة ما قبل الدولة، نحو الأصلاني العدواني لفترة ما بعد الدولة، فان الرواية تستمرّ في تكرار الموتيفات والأفكار ذاتها طوال ذلك. وكما تشير شوحط، فان تبدلاً بسيطاً فقط يحدث في أفلام فترة ما بعد الدولة مقارنة عما كانت عليه في فترة ما قبلها، وبحسبها:

> رغم أن الحالة السياسية تطوّرت، إلا إننا ما نزال نواجه شبهاً جوهرياً بين هذه الأفلام في بنية التمثيلات التي شكلتها وصاغتها عملياً الأيديولوجية الصهيونية الأوّلية.[٣٤]

ان الجوهر الساكن للرواية الصهيونية، المستمرّ بثبات منذ أفلام ما قبل الدولة إلى أفلام ما بعدها، يجعل أطروحة كراكاور مهمة بشكل خاص،

---

٣١ كراكاور، مصدر سابق، ص ١١.

٣٢ نئمان، مصدر سابق، ص ١٠٢.

٣٣ شوحط، مصدر سابق، ص ٥٧.

٣٤ شوحط، مصدر سابق، ص ٥٧.

إذ ان أطروحة كراكاور التي تشير إلى أن الأفلام تمثل المجتمع الذي جاءت منه، تقوم على مقدّمتين جوهريتين:

> أولاً، ليست الأفلام نتاج فرد على الإطلاق، [و] ثانياً، الأفلام تخاطب نفسها، وتتجه إلى التعدد المجهول. من هنا فان الأفلام الشعبية ـ أو، على وجه أدق، موتيفات الشاشة الشعبية ـ تفترض إشباع الرغبات الجماهيرية الموجودة.[٣٥].

كانت الأفلام الصهيونية، أكثر من مجرّد مشروع جمعيّ، إذ إنها قامت على شيفرة مهيمنة أملتها عملية الإنتاج بقدر ما أملاها الجمهور. كانت الرواية الصهيونية عقيدة مكتوبة بدقة شديدة، لها آثار بعيدة المنال. وتمضي إيلا شوحط إلى حدّ تسمّي فيه تلك الشيفرة بـ"الشيفرة المؤسسة" (Master Code) وتطرح مثالاً على ذلك من خلال فيلم *الطليعي* (ناثان أكسيلرود، فلسطين ١٩٢٧) وهو أول محاولة لفيلم روائي لم تستكمل قط بسبب انسحاب الممولين وتدخل الرقابة الصهيونية حينها، لأن الفيلم يصور متاعب أحد الطلائعيين اليهود الذي يسقط في الشارع مرهقاً، وهو ما شكل انحرافاً غير مقبول عن الرواية الصهيونية، إذ أن أي تصوير سلبي بمثابة خيانة للرسالة وللأيديولوجية الصهيونية. وتشير شوحط في هذا السياق أن الصحافة العبرية ذهبت في ذلك الوقت، حدّ إدانة صانع الفيلم أكسيلرود واتهامه بأنه كان لا سامياً. وهو للمفارقة كان صهيونياً متحمّساً كما اعترف بنفسه حين قال "أرى نفسي أولاً صهيونياً، ثمّ بعد ذلك فقط سينمائي".[٣٦]

لم يكن إنتاج الفيلم الصهيونيّ مبنياً بحرص ومسيطَراً عليه من قبل تجمّع من الممولين والمنتجين وحسب، بل من قبل جمهور صهيونيّ شديد الوعي

---

٣٥ كراكاور، مصدر سابق، ص ٥.

٣٦ استشهد بها في شوحط، ترجمت عن الأصل العبري، شوحط ١٩٨٧: ص ٢٤.

أيضاً، ليس من داخل فلسطين فقط، وإنما من خارجها كذلك.

> جاءت الأفكار المسبقة عن الواقع الصهيوني في فلسطين/ إسرائيل لتعطي شيفرة أساسية لممارسة صناعة الفيلم، وللأفلام ذاتها، وقد صار الفيلم مقياساً شديد الحساسية لأبسط خروج عن الإجماع الصهيونيّ. وقد وجهت الضغوط التي وقعت على الأفلام الخيالية مثل "الطليعي" أيضاً نحو الأفلام الوثائقية/ الدعائية، واستمرّت في فترة ما بعد قيام الدولة، لتصل في بعض الأوقات إلى حدود سخيفة.[٣٧]

ويمضي جاد نئمان أبعد من ذلك في الواقع، فيذكر أن الأيديولوجيا الصهيونية، والتحكّم السياسي والتلاعب في الإنتاج داخل السينما الإسرائيلية، لم يكن لها تأثير في الماضي فقط، بل ما زال لها ذلك التأثير حتى اليوم.

> القوة السياسية والجمهور المتبرّع، تلاعبا بالسينما منذ بداياتها، وتحوّلا تدريجياً، في نهاية المطاف، إلى رقيب خفيّ ومحنّك، على جميع الأفلام الإسرائيلية.[٣٨]

هل يمكن القول إذن إن الأفلام الصهيونية تعكس بنية نفسية جمعية، أو رغبة جماهيرية، كما يقترح كراكاور، أم أنها في الواقع تساعد على خلق ذلك؟ أستطيع القول إن رواية الفيلم الصهيونيّ حينئذ، والآن، تمثل أيديولوجيا محددة، وتشارك في تطلعات، هي بكلّ وضوح، تطلّعات الصهيونية. إضافة إلى ذلك، فإن البناء الواعي للرواية الصهيونية كان، كما يشير هيلل تريستر، "يقصد أن يشكّل هوية قومية ليست

---

٣٧ شوحط، مصدر سابق، ص ٢٤.

٣٨ نئمان، جاد، مصدر سابق، ص ١٠١.

موجودة".[٣٩] ويمكنني أن أجادل بأنه من أجل خلقٍ ناجحٍ لمثل هذه الهوية، هناك حاجة لا غنى عنها إلى كتلة بشرية ناقدة، تشترك في رغبة عامة، غير أنّ اعتبار الأمر نتاجاً لنفسية جمعية، سيكون إشكالياً إلى حدّ كبير، إذ إن سبر مثل هذا الادعاء ، أو حتى إثباته، سوف يتطلّب دراسة شاملة لكلّ فيلم، لا لأفلامٍ منتقاة فقط، على أن تتمّ في إطار دراسة شاملة لتعقيدات المجتمع، وأن تكون مرجعياتها وثائق اجتماعية وسياسية وتاريخية تحيط بهذه الأفلام، وهو ما لا يمكننا عمله في إطار دراستنا الضيقة، كما أن انتقاص أهمية أطروحة كراكاور تجاه الرواية الصهيونية، سيكون مسيئاً.

قد تكون قراءة أكثر تمعناً للنصّ الكامن (Sub text)، من أجل تأهيل بعض الرغبة الجمعية، ستأتي من قبل التحليل النفسي، الذي يفترض أن الأفلام قادرة على أن تعكس عبر تكرار الموتيفات والمحتويات رغبة لاواعية. ويستخدم بول موناكو بالذات، التحليل النفسي للرغبات اللاواعية في الأفلام، في موازاة تحليل فرويد لأحلام اليقظة.[٤٠] وطبقا لموناكو فإن "المتفرّج على الفيلم والحالم يخبران نوعاً من الواقعية المفرطة (hyper reality) : أحداث استثنائية معروضة بتفاصيل دقيقة".[٤١] هذا الواقع المفرط، ليس مجرّد هروب من الواقع، بل هو هروب إلى شيء أكثر قابلية للتحليل، هو ما يطلق عليه بول موناكو مصطلح "الرمزية المنحرفة" للفيلم، ويقول إنها مثل الحلم تملك مفتاح "المخاوف الكامنة" للمجتمع.[٤٢]

---

٣٩ هيلل تريستر، مصدر سابق، ص X11.

٤٠ موناكو، بول. السينما والمجتمع، إليسفيير، ١٩٧٥، ص ٧.

٤١ المصدر السابق، ص ١٠.

٤٢ المصدر السابق، ص ٧.

من المؤكد أن صانعي الفيلم الصهيوني ومموّليه الصهاينة في ذلك الوقت (الصندوق اليهودي العالمي والوكالة اليهودية)، الذين أنتجوا الأفلام، تقاسموا حلماً مشتركاً وواعياً جداً أيضاً، هو إقامة دولة يهودية؛ لكن هل تقاسمت الأفلام حلماً مشتركاً مع الجمهور الذي أنتجت من أجله؟ لو أن أعداد الهجرة إلى فلسطين، بعد مشاهدة هذه الأفلام المبكرة، وحجم الأموال التي تجمع من قبل المانحين، كانت تتناسب مع ذلك، لأمكن أن أقول إن تلك الأفلام ربما تشكل جاذبية نحو حاجة مشتركة إلى تصوير رغبة عامة، حتى من قبل أولئك الذين قدّموا عن بعد، دعماً مادياً فقط.

ما يدعم هذا التحليل أيضاً، خصوصاً في عصر ما قبل الدولة، هو أسطورة الأرض الفارغة، والتي تحيل إلى التقديم اليوتيوبي الأسطوري لأرض خالية من أيّ آخر. فقد كانت الطبيعة البطولية والتركيبة الخاصة بالمجتمع الطلائعيّ، الذي يعيش في انسجام مع الأرض، كانت بكل المعاني شبيهة بالحلم. مع ذلك، كانت تلك الأحلام جزءاً من رغبة أوروبية واضحة في العودة إلى نوع من أرض أسطورية مفقودة، وخلق مجتمع جديد متجانس، وبهوية موحّدة. غير أن إيلا شوحط، ونوريث غورتس، وبن شاؤول، وجاد نئمان، ويوسيفا لوشيتسكي أوضحوا بأن الرواية الصهيونية الرئيسية كانت وما زالت تمثيلاً يهودياً أوروبياً غربياً بطريركياً، لم يقم باستبعاد اليهود السفارديم الشرقيين فقط، وخاصة النساء منهم، وإنما استبعد فيما بعد أيضاً، وفي فترة ما بعد الدولة، الناجين من الهولوكوست. وهكذا توضح نوريث غورتس كيف يتعرض الناجي من المحرقة للرفض:

يجسد الناجي اليهودي من المحرقة.. جميع الصفات التي

> تهدف الهوية الإسرائيلية إلى نقضها. فهو مضطهَد، دون مأوى، وتحت رحمة غير اليهود، ومسكون برعب المحرقة. إنه يهدّد بالحفر في الماضي اليهوديّ المكبوت، وبأن يقلب المعادلة رأساً على عقب، وبأن يعيد الإسرائيليّ ثانية إلى يهوديّ الدياسبورا. إنه "الآخر" الذي يراه الإسرائيليون عندما ينظرون إلى المرآة متوقّعين أن يروا أنفسهم.[٤٣]

لم يكن كلّ ذلك إذن حلماً شعبياً مشتركاً، بل كان فنتازيا كولونيولية استشراقيه خالصة، ترفض تمثيل أية هوية يمكن أن تنتقص من الأسطورة الصهيونية اليوتوبية الحصرية.

وإذا اعتمدنا تعريف بن شاؤول للأسطورة، الذي طوره أصلاً عن ليفي شتراوس[٤٤] ورولان بارت[٤٥] وفكرته أن الأسطورة تمفصل بعض المعاني الخفية، التي يتمّ الكشف عنها من خلال تكرار خصائص معادة، فإن فهم الرواية الصهيونية المكررة، يصبح ممكناً أكثر. يعرّف بن شاؤول "المركب الخفيّ" في الأسطورة بأنه معتقدات بديهية أو معتقدات تعتبر صحيحة في المجتمع الذي يستمتع بالأسطورة".

ثمّ يوضح ذلك كما يلي:

> مــن الآن فصاعــداً، تجــد المعتقــدات البديهيــة (أو الحقيقيــة)، تعبــيراً عنهــا بتكــرار ملامــح نصّيــة، يمكــن أن نطلــق عليهــا

---

٤٣ نوريث غورتس. من يهودي إلى عبري: الرواية الصهيونية في السينما الإسرائيلية في الأربعينيات والخمسينيات. شؤون إسرائيلية مجلد ٤، عدد ٣و٤، ربيع وصيف، ١٩٩٨(ص ص ١٧٥-١٩٩) ص ١٧٥.

٤٤ ليفي شتراوس، كلود، "الدراسة البنيوية للأسطورة". الأنثروبولوجيا البنيوية. ترجمة كلير جاكوبسون. نيويورك بوكس: بيزيك بوكس، المحدودة، ١٩٦٣.

٤٥ بارت، رولان: الأسطورة اليوم.

> مصطلح أعراض، مستمدة من (وناتجة عن) المعتقدات البديهية. لذلك أنا أصطلح في مفهومي للأسطورة أنها عبارة عن مفصلة عرضية (syndromic articulation) ، بمعنى أن التكرار المترابطّ للعناصر هو عرَضٌ لمعتقد بديهيّ. هذا التصور يفسر سبب احتواء الأساطير على عنصر خفيّ، إذ إن المعتقدات التي تعتبر صحيحة بديهية، لا تحتاج إلى توضيح، وهي خلفيات لتقييم قضايا يفترض أنها ذات صلة بالمحتوى. وهو يفسّر أيضاً لماذا تظهر الأساطير تكراراً ارتباطياً للعناصر، ما دامت تلك مستمدّة ومحددة من قبل معتقدات حقيقية، تلك المعتقدات الثابتة والمفعمة بالطاقة.[٤٦]

إن تعريف الأسطورة هذا، حين يتم اعتماده في النقاش، يعزّز بقوة فهم السبب الذي جعل الرواية الصهيونية قادرة على شمل بل والتغلب ـ ليس فقط من خلال الدعم بل أيضاً عبر التقبل والمشاركة ـ على التعقيدات العامة بين الممولين وصانعي الفيلم والجمهور، العلمانيّ والمتدين على حدّ سواء، وذلك على المستويين الضمنيّ والصريح، وتكون مدعومة، ليس فقط من قبل القاعدة الأيديولوجية والدينية وحسب، بل الأهم المتجذرة عميقاً في المعتقدات البديهية، التي لا يتم التشكيك فيها.

إن قراءة الرواية الصهيونية من وجهة النظر هذه، تعزّز بكلّ قوة، إطار العمل النظريّ للعرض الاستشراقي الكولونيالي الذي يدعمه سعيد وشوحط، ما يتيح إلى حدّ ما، عدم السؤال لماذا فقط، وإنما السؤال أيضا كيف. لماذا استطاعت الرواية الصهيونية، بنجاح تام، وبشكل

---

٤٦ بن شاؤول، مصدر سابق، ١٩٩٧، ص ٤.

استثنائي، أن تهمّش الآخر الفلسطيني، وأن تسيء تقديمه، لا بسبب الرغبة الكولونيالية أو الاستشراقية فقط، بل بما هو أهمّ منها، وهو التبرير من خلال إطار عمل أيديولوجي لا يرتبط فقط بمجرّد أحلام عامة أو رغبات، وإنما بأساطير تعامل كحقائق لا جدال فيها، حتى وإن لم تكن "حقيقية" تاريخياً، أو "واقعية". أما بالنسبة لسؤال كيف، فإن أطروحة بن شاؤول تقدّم أسلوباً لتفكيك رواية الفيلم هذه، بواسطة أجهزة السينما نفسها، من خلال "تكرار تراكيب سينمائية منهجية كأعراض".[٤٧]

إن كون رواية الأفلام الصهيونية حينها، وثائق ثقافية واضحة وناجحة للصهاينة أمر لا جدال فيه. مع ذلك، وبعكس ذلك، أدرك الفلسطينيون في حينه، وبوضوح، أنهم بحاجة إلى مواجهة هذه الأفلام الصهيونية الدعائية؛ وعبر "جريدة فلسطين" التي تصدر في يافا، صرَخ أبو حسان، مراسل الجريدة في القاهرة، في العام ١٩٣٢ أن:

> على الاتحاد (اتحاد العمال العرب) أن يفوّض فريقاً سينماتوغرافيا من أوروبا لتصوير أرجاء البلاد، وقبل كلّ شيء، المسجدين المقدّسين، وكلّ الآثار الإسلامية والمباني، وكل مواقع مدن فلسطين ـ ويجب أن تعرض هذه الصور في كلّ مكان.[٤٨]

للأسف، لم يستجب الفلسطينيون في ذلك الوقت، ولم يكونوا قادرين على الاستجابة لهذه الصرخة. وحتى لو كان الفلسطينيون يمتلكون الوسائل لفعل ذلك في حينه، فهل كانت أية مرحلة في التاريخ ستختلف. هل كنا سنقرأ اليوم نصاً بديلاً، رواية بديلة، وهل كان بإمكان تلك الرواية

---

٤٧ بن شاؤول، مصدر سابق، ص ٥.

٤٨ شوحط، مصدر سابق، ص ٢١.

أن تكـون أقـلّ انحيـازاً، أو أكـثر وضوحـاً؟ عـلى الرغـم مـن ذلـك، وبغـض النظـر عـن غيـاب روايـة بديلـة، لم توجـد أصـلاً فـإن الروايـة الصهيونيـة تسـتلزم نقـداً مـن منظـور بديـل.

إنّ في ذلك عودة إلى التعامل مع سوء تقديم الفلسطيني في علاقته بالأرض، في إطار الرواية الأساسية للفيلم الصهيوني، التي تقوم على الأسطورة المركزية حول "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض" التي سأحول انتباهي إليها الآن، فيما تبقى من هذه الدراسة.



سارة: حنا روبينا أسيرة في مسرح "هبيما".

تمثيل الأرض و"الآخر" في الفيلم الصهيونيّ

يستعرض هذا الفصل التجسيد المرئيّ للرواية الصهيونية في الفيلم منذ البداية، مع الأفلام الصامتة لما قبل فترة الدولة، وصولاً إلى نمطية ما "بعد البطولة" في الفيلم الروائي لما بعد فترة الدولة.

وقد ركزت النظر على ثلاثة أفلام لدراسة فترة ما قبل الدولة، من بين ٢٠ فيلماً معروفة في ذلك الوقت حتى العام ١٩٤٨[٤٩]: عوديد التائه (حاييم هالاشمي، فلسطين ١٩٣٢)، أول فيلم روائي طويل صامت؛ صابرا (ألكسندر فورد، فلسطين ـ بولندا ١٩٣٣)، أول فيلم روائي ناطق بالعبرية؛ هذه هي الأرض (باروخ أغاداتي، فلسطين ١٩٣٥)، أول فيلم وثائقي دراميّ ناطق بالعبرية.

أسباب التركيز على هذه الأفلام الثلاثة هي إبراز المبادئ الجوهرية للرواية الصهيونية فيما يتعلق بتقديم الآخر في علاقته بالأرض. والأفلام تمثل تطور إنتاج الرواية منذ أصولها في التصوير الوثائقي، ولهذا السبب سوف أرى في هذه هي الأرض نموذجاً توراتياً للرواية الصهيونية.

في فترة ما قبل الدولة، اخترت فيلم، التل ٢٤ لا يجيب (الولايات المتحدة/إسرائيل، ١٩٥٤)، الذي يعتبر أنجح الأفلام الروائية الخاصة

٤٩ يرجى العودة إلى كتاب آمي و كرونيش، السينما العالمية: إسرائيل (١٩٦٦) فليك بوكس، المملكة المتحدة ومطبوعات الجامعة المتحدة، الولايات المتحدة، الذي يعتبر وصفاً حسابياً معقولاً لإنتاج الفيلم الإسرائيلي ومواضيعه، لكن بقليل من تحليل النصوص نفسها. هذه الإحصائيات تستند إلى كتابها فيلموغرافي، ص ١٩٦- ٢٤٩.

بالروايـة الصهيونيـة، وأكثرهـا طموحـاً تجاريـاً خـلال تلـك الفـترة.[٥٠] وهـذا الفيلـم لم يطـوّر الروايـة الصهيونيـة الأصليـة لفـترة مـا بعـد الدولـة كـردّ عـلى واقـع مختلـف نتـج عـن "النكبـة" الفلسـطينية فقـط، بـل صـدّر الروايـة إلى غالبيـة الجمهـور الغربي أيضـاً. وهـو كفيلـم روائي ناطـق بالإنكليزيـة، وضـع أسـس التبنـي الناجـح لهـذه الروايـة بشـكل أوسـع.

هذه هي الأرض

هذه هي الأرض، (باروخ أغاداتي، فلسطين ١٩٣٥) أول فيلمي وثائقيّ دراميّ، وإن لم يكن استثنائياً، إلا أنه، نمطياً، يستند إلى الأسلوب الوثائقي لمعظم الأفلام الصهيونية الدعائية لذلك الوقت. وقد استخدم بحرية تامة لقطات من أشرطة الأخبار والوثائق الأخرى التي أنجزت من قبل.

ما يلفت النظر في *هذه هي الأرض،* هو الأسلوب الذي ربط فيه بين لقطات *"وثائقية"* بتشابك مع تسلسل درامي، في بناء محكم لتوسيع تأثير واقعيّ يستطيع الجمهور من خلاله، أن يبرّر، بالمعرفة، ذلك التواطؤ مع الأسطورة العامة ليوتوبيا *واقعية*. خلال ٥٢ دقيقة يتمكّن الفيلم من أن يلخّص إلى حدّ كبير، جميع عناصر الرواية الصهيونية، وهو يكشف العلاقة العلنية للأفلام بجمهورها.

وفي الواقع، وفي سياق العنوان نفسه، الذي مزج مع خلفية مشهد من صحراء خالية، أضيف إليه مؤثر صوتي شبه قومي، تقدّم لنا هذه العناصر الأساسية:

> ليـس هـذا شريطـاً سـينمائياً خياليـاً، مـع "أبطـال" متخيلـين، بـل هـو تسـجيل أصيـل يمـس القلـب لحيـاة فعليـة، سـوف تنكشـف

---

٥٠ أرزوني، أو جي جي. الفيلم الإسرائيلي: التأثيرات الاجتماعية والثقافية، ١٩١٢-١٩٧٣. نيويورك: لندن: منشورات غارلاند، ١٩٨٣، ص ١٠٨.

أمـام أعينكـم. هـذه الأحـداث، الأغـرب مـن الخيـال، تعكـس قصـة روّاد أضــاءوا دربــاً في الصحــراء، عــلى شــواطئ المتوســط في أرض فلســطين التاريخيــة، في الــتراب المثقــل بالتاريــخ حيــث النبــوءة والبصـيرة ترافـق الشـعب اليهـودي، الـذي تشـتّت واضطهـد لقـرون وهــو يســتعيد الآن قوميتــه.

منذ خمسين عاماً جاء الروّاد الأوائل إلى فلسطين ليطالبوا بعرقهم ودمهم بالأرض الجرداء التي تستثمرها الملاريا. الصعوبات التي لا تروى كانت كثيرة لكن إرادتهم التي لا تقهر لم تنكسر، وتضحياتهم جعلت الصحراء تزدهر ثانية. على خطواتهم، تسير الآن آلاف لا تحصى من الرجال الشجعان والنساء، يمهدون لإقامة وطن قومي يهودي ـ منارة من ضوء لشعب مضطهد، ومساهمة عظيمة في التقدم الاجتماعي للجنس البشريّ.[٥١]

العنوان الافتتاحي في: هذه هي الأرض

في سياق هذا العنوان، نجد العناصر الأساسية الواضحة في الرواية الصهيونية: ادعاء الأصالة؛ "ليس خيالا في شريط" ـ تسجيل "حياة فعلية"؛ بطولة الرواد؛ جعل الصحراء تزدهر؛ المطالبة بالأرض من خلال المرجعية التاريخية والتوراتية؛ الصعوبة، والمثابرة، وقيمة تعب الرواد الصهاينة؛ الأرض التي تصوّر غير مضيافة وعدائية وفي حاجة إلى رعاية؛ والتنوير "العظيم" للمتحضّرين، ضدّ خلفية لأرض خالية غير مأهولة.

---

٥١ قبل عنوان في فيلم: هذه هي الأرض.

وعلى أية حال، يبدو واضحاً في هذا السياق، وفي العنصر المركزي للأفلام الصهيونية، موضوع التعليم، ودور الجمهور في أن يسمع، وأن يرى، وأن يتعلّم. وفي أفلام روائية قادمة، سيتمّ ذلك من خلال شخصية غربية داخل الفيلم، تكون في الغالب أميركية.

بعد رصيد العناوين لا نجد تدعيماً آخر لنظرية التمدين الاستشراقية للروّاد فقط، بل ما هو أهم، الدور الأساسيّ للجمهور الذي عُمل الفيلم من أجله: المنظّمات الصهيونية التي تموّل، والأفراد الذين عليهم أن يتبرعوا أو أن يهاجروا. وفيما يلي نجد بداية ما هو أكثر من دعوة إلى متعة المشاركة في حلم، بل نداء إلى الجمهور اليهودي كي يتعرّف على واجبه الصهيونيّ أيضاً:

> هذه هي الأرض، حضارة جديدة تنبض بقوة. في هذه الأرض حيث ارتفع العمل إلى مستوى جديد من الكرامة، ليحمل إلى العالم نموذجاً للحياة الاجتماعية في المستوطنة التعاونية الزراعية، التي تزدهر في أرض اشتراها الصندوق القومي اليهودي. على هذه الأرض ترتفع أغنية أمّة تولد من جديد. الشباب اليهودي من جميع أنحاء العالم ينضمّ إلى جحافل اليهود للمساعدة في تحرير الأرض.[٥٢]

أول صورة ساكنة في: هذه هي الأرض.

يتباين ذلك مع جسد لعربيّ مجهول يقود جملاً، والكاميرا لا تمنحه أية لقطة قريبة، بل بالعكس، يكون وجهه محذوفاً. وينتقل الفيلم بقطع إلى لقطة أوسع لقافلة من الجِمال غير مصحوبة، وهي في حركة انتقال وسط

---

٥٢ أول صورة ساكنة في فيلم: هذه هي الأرض.

صحـراء خاليـة. وتكـون الرسـالة الموجهـة إلى الجمهـور واضحـة: هنـا أرض فارغـة وبكـر، ليـس فيهـا سـوى عـرب رحّـل مجهولـين مـن البـدو، وهــي تنتظـر شـعباً جديـراً بهـا كي يـأتي ويفلحهـا.



*ملصق اعلان العرض لفيلم هذه هي البلاد

في ٢٣ شباط ١٩٣٥ وتدعو سكان تل أبيب لحضور العروض.

في فيلم، *هذه هي الأرض*،لا توجد مرجعيات واضحة للصراع، أو إلى احتمال وجود مقاومة لموضوع ملكيتها. بدلاً من ذلك، يقدّم الصراع رمزياً في سياق مونتاج تالٍ، يعرض غيوماً، ثم عواصف وأمواجاً تعود إلى الصحراء، حيث نرى مستوطناً يعمل بكلّ جهده، ينهار على الأرض، ويذوب جسده في التربة المرحّبة به، من خلال عملية مزج، في اللحظة

ذاتها يسرع مستوطن آخر ليتسلّم المحراث ويستمرّ في العمل، مع الإشارة إلى التضحية المقدّسة لهؤلاء الصهاينة الأوائل، وإلى كفاءتهم أيضاً.

الرواية الصهيونية تقدّم الصراع كصراع رئيسيّ مع عناصر الطبيعة، ما يوحي بعدم وجود سكان أصلانيين. والعنوان الذي يلي ذلك مباشرة يؤكّد هذه الخرافة بالنصّ التالي:

"الأرض التي كانت خصبة ذات يوم، هجرت وتحولت إلى أنقاض"

يتبع ذلك مشهد يبدأ بشجرة وحيدة فوق تل صخريّ، مع قطع متكرّر إلى صور للصخور والصحراء والبحر والرمل والشاطئ، ثم مونتاج لآثار قديمة من مواقع مختلفة في فلسطين. كلّ الآثار مجهولة، باستثناء واحد وضع له نص "بقايا معبد يهودي، في الجليل". التاريخ إذن يهودي، مع أن جميع الآثار، على النقيض من ذلك، هي في الواقع من العصر المملوكيّ الإسلاميّ. وفوق ذلك، فإن الأثر الوحيد الذي أعلن أنه كنيس يهودي يحمل النجمة الخماسية الإسلامية، إضافة إلى كتابة عربية.

تأتي التلميحات الوحيدة إلى الصراع في المشهد التالي، الذي يبدأ، وللمفارقة، بمستوطنة صغيرة من الخيام، دون الإشارة إلى وجود حياة، وهو لا يمثل أيّ شيء يشبه الخيام التي يستخدمها البدو في فلسطين، لكنه يميل بوضوح إلى مرجعية بصرية جاهزة للأميركي الأصلي. ثمّ يحدث قطع إلى لقطة طويلة لفارس بعيد يرتدي الملابس العربية التقليدية، السوداء تماماً، مثل حصانه، وهو يتقدم مهدداً نحو الكاميرا، وهي صورة مشبعة بعمق بالتمثيل الكولونيالي للعربيّ، وقد وردت آخر صورة شهيرة منها في فيلم ديفيد لين، لورنس العرب (ديفيد لين، الولايات المتحدة ١٩٦٢).

وفي اللقطة المعكوسة التي يمضي فيها الفارس نحو الصحراء، يعبر الصراع في لحظات، ويظهر العنوان التالي:

"أرض مهجورة ـ لا صوت سوى أجراس الجِمال"

ثمّ يستكمل هذا العنوان بلقطة قريبة للجمل. السكان الأصليون يقدمون كعابرين من المتوحشين العدوانيين، المتعودين على التنقل وعلى التهديد، وهم، بعكس المستوطنين الصهاينة، لا يرتبطون بالأرض، ولا هم منها، لأنهم في الغالب طارئون لا يستحقّونها، كما هو الجمل في اللقطة القريبة.

وفي مقابل ذلك، تقدّم بقية الفيلم نجاح المستوطنين القادمين، الذين يسافرون على الأقدام عبر الصحراء، ويغنّون متهللين، بمرجعية واضحة للخروج التوراتي بعد أربعين عاماً من الضياع في الصحراء، ليزرعوا أول شجرة رمزية في أرض مختلفة وغير مزروعة. ومرة أخرى تصبح هذه المرجعية موتيفا يتكرر في الرواية الصهيونية حتى الآن. في هذه الحالة، فإن العودة الجذلة من روسيا القيصرية، بلد القادمين الجدد، تشبه بشكل ملفت للنظر، مشهد الختام في فيلم لائحة شاندلر، (ستيفن سبيلبيرغ، الولايات المتحدة ١٩٩٣) حيث العودة الجذلة إلى القدس، مشياً على الأقدام، التي يقوم بها الناجون من المحرقة. وكلا المشهدين مصحوب بمؤثر صوتي لنشيد صهيوني، هو سمة مميزة للأفلام الصهيونية.

إن فيلم *هذه هي الأرض يمثل بشكل ممتاز الرواية* الصهيونية المؤسسة وقد جسدت بصرياً في تصوير أرض مهجورة مصحرة، مع تهميش للسكان الأصلانيين، والإشارة إليهم بشكل عرَضيّ، وكأنهم منقرضون. ومن ناحية أخرى، فإن فيلم عوديد *التائه*، يسمح ببعض التقديم، رغم سوء هذا التقديم، للسكان الأصلانيين العرب، كقبائل من الرّحّل.

عوديد التائه، (حاييم هالاشمي، فلسطين ١٩٣٢) فيلم صامت مبكر، وصف بأنه أول فيلم روائي صهيوني طويل، وكان من إنتاج عبري محليّ خاص. أخرج الفيلم حاييم هالاشمي وصوّره وأعدّه ناثان أكسيلورد، الذي ادعى فضلاً إخراجياً أيضاً. ويستند الفيلم إلى قصة أصلية بالعنوان نفسه من تأليف تسفي ليبرمان.[٥٣]

تركز القصة على رحلة الصبي عوديد، من الكيبوتس للتعرف على الأرض. وهي تعرض فصلاً دراسياً لأطفال من الكيبوتس في يوم رحلة مع مدرّسهم، يصحبهم سائح أميركيّ يريد أيضاً أن يستمتع بمعرفة الأرض. مع ذلك، فإن الأميركي، في المقابل، يقدّم كغريب، وكعنصر فكاهة في الفيلم، كشخص غير منسجم مع الطبيعة. وقد قدّم على هذا النحو لإبراز سذاجته وحاجته إلى التعلّم، إضافة إلى توفير جوّ نقيض من الترويح، لإبراز أصالة الروّاد الصهاينة وتفوقهم.



٥٣ شوحط، مصدر سابق، ص ٢٧.

يترك عوديد عن طريق الخطأ وراء زملائه وهو منهمك في الكتابة في دفتر يومياته الذي أهداه له والده. ثمّ يعرض علينا تجواله في الأرض، وقدرته على العيش بأن يمسك بعنزة ويرضع حليبها. وبينما تعود مجموعة من الكيبوتس للبحث عنه، ومن ضمنها السائح الأميركي، يتمّ تقديم البدو العرب. ففي مشهد يحاول الأميركي خلاله أن يفعل ما فعله عوديد من الإمساك بعنزة، تراه امرأة بدوية،[٥٤] يعتقد البدو انه كان يسرق عنزتهم، فيقوموا باختطاف الأميركيّ. يرى عوديد كلّ ذلك، ويبلغ فريق البحث عندما يلتقي به.



يتم تصوير البدو بشكل عرَضيّ في الحبكة، ويتصل بالترويح الكوميديّ في القصة. وفي نهاية المطاف، عندما يرسل مستوطن للتفاوض مع البدو لإطلاق سراح الأميركي، وتوضيح سوء الفهم، يقوم الأميركيّ بتحرير

٥٤ للمفارقة، لم تلعب دور البدوية امرأة بدوية، بل أوروبية، هي زوجة المخرج.

نفسـه مـن الخيمـة، بأسـلوب راعـي البقـر الحقيقـيّ، وذلـك بـأن يشـقّ طريقـه عـبر قـماش الخيمـة بواسـطة سـكين. وهـذا المشـهد، مـن جديـد، أكـثر انتـماء إلى النـوع الهوليـودي الغـربي. كـما أن الخيـام فيـه تمثـل تلـك التـي يسـتخدمها الأميركيـون الأصليـون، لا خيـام البـدو التقليديـة.

يتخلص السائح الأميركي في هذا المشهد من سذاجته الكوميدية، وتتحوّل هذه السذاجة إلى غباء لدى السكان الأصلانيين، الذين لا يعرفون كيف يربطون رهينة بشكل صحيح، مع أنهم يفترضون أنه لصّ. في آخر الأمر، فإن جميع الذين اعتبروا متفوقين، سواء من أبناء الكيبوتس أم السائح الأميركيّ، هم غربيون وبيض، يرتدون ملابس غربية فاتحة الألوان.

يتكرر مثل هذا التمثيل في أفلام تالية، ويقدّم بشكل شديد الوضوح في شخصية الممرضة في فيلم إكسودس (أوتو بريمنغر، الولايات المتحدة ١٩٦٠)، الدور الذي تلعبه إيفا ماري سانت، الشقراء بشكل لافت للنظر، وهي تصل كغريبة مسيحيّة ساذجة، عليها أن تتطور بعد سلسلة من الدروس، لتتحول في النهاية إلى جندية تحارب من أجل دولة إسرائيل، وهي ترتدي زيّ الكيبوتس بدلاً من ردائها الأبيض.

جاء تقديم السكان الأصلانيين في مقابل ذلك، نمطياً، فهم داكنون، بدائيون ومتوحشون. تمثل ذلك مع الظهور الأول لعربيّ، في لقطة طويلة لرجل عربيّ يجلس عند طرف قرية، يراقب امرأة عربية تنقل الماء. ثمّ حدث تعزيز لذلك برجل بدويّ يصرخ بشكل مؤذٍ على امرأة راعية، هي تعمل، مرة ثانية، وهو لا يعمل، ويعكس هذا التمثيل بشكل ممتاز التصوير الاستشراقيّ النمطي، حيث تحتاج النساء الشرقيّات إلى الإنقاذ من رجالهن، كما أنهنّ أعلى قيمة من الرجال الذين يتمّ تصويرهم

ككسولين وأغبياء. ويتكرر الوضع نفسه في تصوير الأرض التي تظهر متفوّقة وخصبة في جانب الكيبوتس، في مقابل الأرض الجرداء، حيث يعيش البدو. وهناك مزجٌ واضح بين اللقطة الأولى للعرب، التي تعرض جزئياً مدخل قرية فلسطينية أصيلة، متاخمة للكيبوتس، بأرضها الخصبة، واللقطة الأخيرة التي تصور البدو في الأحراش. الانطباع الذي يعطى هو أنه حتى الأرض الخصبة للقرية الفلسطينية، التي تعرض بشكل عابر، هي أيضاً نتيجة للتأثير الحضاريّ والتعليميّ للمستوطنين الصهاينة على السكان الأصلانيين. على أية حال، ليست هناك محاولة للتمييز بين هاتين المجموعتين المنفصلتين، بل دمج عام بين الفلاحين (المزارعين الفلسطينيين) والبدو، الرّحل التقليديين داخل فلسطين.

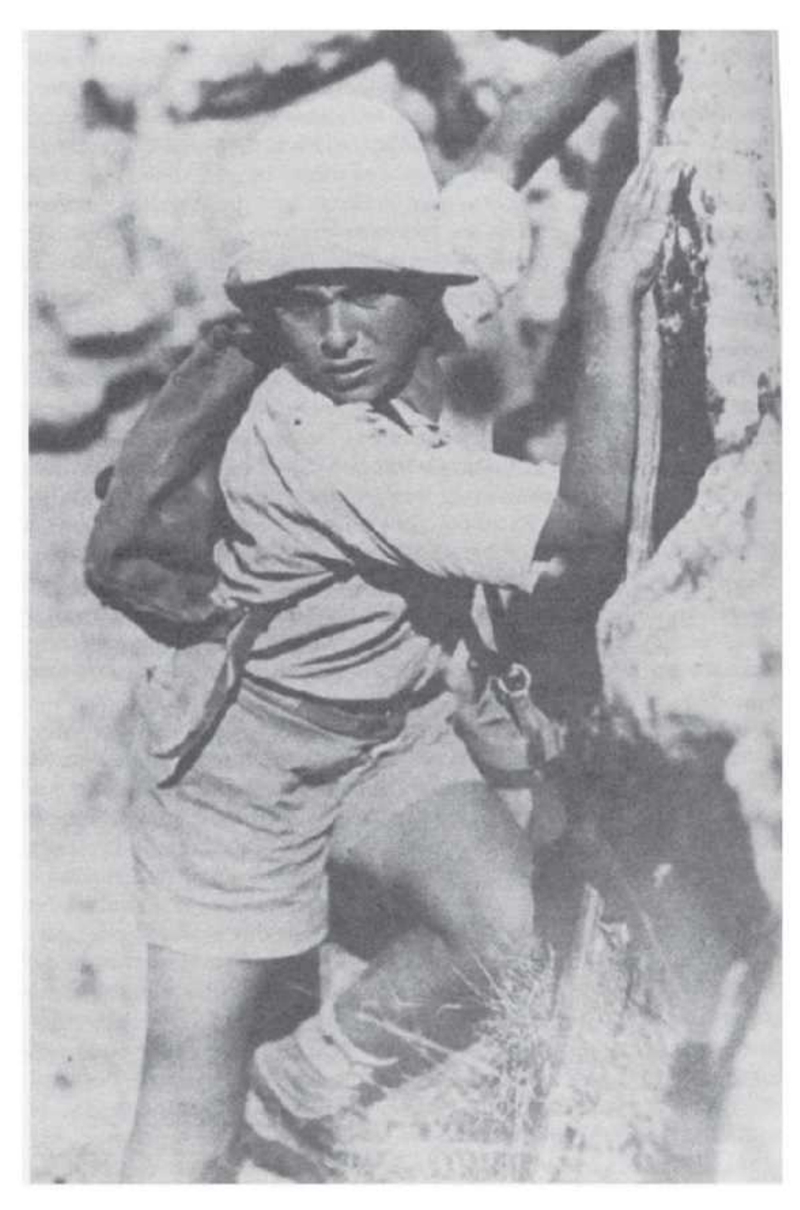


*من فيلم عوديد التائه

في القصة الأصلية، التي استند إليها الفيلم، يعلّم عوديد في ترحاله أطفال البدو قراءة اللغة العربية وكتابتها. نسخة الفيلم تلغي ذلك كلياً، لأن العرب ليسوا أهلاً للتعليم. التعليم هنا لمواليد الجيل الأول من اليهود الصابرا. والصابرا هو المصطلح الذي أطلق على الجيل اليهوديّ الجديد، الذي ولد على أرض فلسطين، قبل دولة إسرائيل، الجيل الذي ينظر إلى أفراده كورثة التوراة.

يتجلى في فيلم عوديد *التائه* التقديم المرئيّ الأكثر تأثيراً للأرض، عندما يصطحب المدرّس طلاب الفصل والسائح الأميركي إلى قمة التلّ، لينظروا إلى وادي جزريل، بكلّ دلالاته التوراتية. وفي مونتاج للمَشاهد، يوضح ذلك كيف استطاع المهاجرون أن يجعلوا الصحراء تزدهر، فتكون الرسالة تعليمية بسيطة. وللمفارقة، فإن هذا الوادي الذي يعرف في العربية باسم جزين، كان دائماً وأبداً أكثر الأراضي الفلسطينية خصوبة، كما أنه لم يكن صحراوياً قط. لكن مونتاج المشاهد وتتابعها هذا لم يكن في الواقع جزءاً من الفيلم، بل طُلب من قبل المموّلين الصهاينة،[٥٥] حيث أضيف في وقت لاحق، ليس فقط من أجل إشباع أهداف المموّلين، ولكن، وبأهمية أكبر، ليتوجّه إلى الجمهور الصهيونيّ، معزّزاً الرغبة الصهيونية العامة في رؤية التحويل الأسطوري لهذه "الأرض الموعودة".

٥٥ هيليل تريستر، مصدر سابق، ص ١٦٣.



من فيلم عودد التائه

وفي النهايــة، يلعــب فيلــم عوديــد التائــه عــلى خلــط الأســاطير التاريخيّــة بتلــك التوراتيّــة ويمزجهــا بأفــكار اســتشراقية حــول الآخــر، وذاك مــن أجــل أن يدعــم العنــاصر الكلاســيكية في الروايــة الصهيونيــة ـ حيــث لا يوجــد صراع حقيقــيّ عــلى الأرض نفســها، فالــصراع مــع البــدو ســببه ســذاجة الغريــب الــذي

لا يفهـم كيـف يسـيطر عـلى الأرض ويتـولى أمرهـا. إن الرسـالة الواعيـة هـي أن الغربـاء يخلقـون الـصراع، ويرونـه، بسـبب نقـص الفهـم لديهـم، في حين أنـه لا يوجد صراع. أمـا بالنسـبة للمسـتوطنين الصهاينـة في البـلاد: فليـس هنـاك صراع لا يمكنهـم التحكـم بـه. لقـد أتقنـوا حتـى اللغـة العربيـة، وهـم قـادرون عـلى الاتصـال مـع البـدو، الأدنى مرتبـة. أفضـل مثـال عـلى ذلـك أنهـم، بعكـس رعـاة البقـر في الأفـلام الأميركيـة، ليسـوا بحاجـة إلى إرسـال حشـد مـن الرجـال، بـل مجـرّد مسـتوطن وحيد، ليتفـاوض حـول عـودة الرهينـة. وهـو مـا يعـزّز الأسـطورة الصهيونيـة حـول الـروّاد وعلاقتهـم بـالأرض، باعتبارهـم مواطنـين أصلانيـين.

عند تعامل المستوطنين الصهاينة مع البدو والفلاحين، كما في فيلم عوديد التائه، فإنهم يعطون ذلك مرجعية هامشية عابرة، وفي فيلم *صابرا* الذي جاء بعد ذلك، سوف نرى تعامل المستوطنين مع السكان الأصلانيين من الفلاحين الفلسطينيين، وإن كان ذلك مرّة أخرى من خلال عدسة الرواية الصهيونية وإطارها.

صابرا

مخرج فيلم *صابرا*، (الكسندر فورد، فلسطين ـ بولندا ١٩٣٣) جيء به من بولندا خصيصاً لإخراج أول فيلم روائيّ طويل ناطق باللغة العبرية. ومع أن عمليات التصوير تمّت بشكل كليّ في فلسطين، إلا أن جميع عمليات ما بعد الإنتاج تمّت في بولندا. قصة فيلم *صابرا* هي مرّة أخرى تكرارٌ لموضوع استيطان الأرض. ومع أن عنوان الفيلم، صابرا، هو الاسم الذي منح من قبل الصهيونية لأول جيل ولد في فلسطين، إلا أن الفيلم يستمرّ في الحديث

عن المهاجرين الأوائل، مازجاً قصتهم بقصة الجيل التالي.

تعود كلمة صابرا بالعبرية إلى ثمرة الصبار، لتحمل معنى أنّ هذا الجيل المولود في فلسطين "شائكٌ من الخارج لكنّه حلو في داخله".[٥٦] وقد صور هذا الجيل كمجموعة في مواجهة قسوة الصبّار البريّ. على أية حال، فالكلمة العبرية مأخوذة مباشرة من العربية، التي تسمّي هذه الثمرة الصّبْر. والصبر في العربية يعني التحمّل، وهو سبب تسمية الثمرة بهذا الاسم ـ هناك حاجة إلى الصبر لقطف الثمرة وتقشيرها. ومرّة أخرى، وبعكس أفكار المهاجرين اليهود، فإن الصّبر، بالنسبة للتجمعات الفلسطينية الزراعية الأصلية، لم يكن يرى كعقبة يجب أن تزال من الأرض، وإنما كنبتة مهمّة تزرع في الأرض. كان الصبر يزرع عموماً عند مدخل القرية، ليفصل الزراعة عن أراضي الرّعي، بهدف الترسيم الطبيعي للحدود، وحماية الأرض من المواشي.

فيلم *صابرا*، كما كان الحال مع فيلم *هذه هي الأرض* وفيلم عوديد *التائه*، مليء بالنوع ذاته من مشاهد ممنتجة للأرض المهجورة، التي فلحها المستوطنون وطالبوا باستعادتها. ومع ذلك، فإن الفرق الرئيسي هو أن الفيلم يقوم من بدايته بتقديم القرية الفلسطينية من خلال سلسلة من اللقطات الطويلة، أما أولئك الذين يدخلون على قافلة من الجمال، فهم الآن مهاجرون يهود جدد. ومنذ البداية يرحب المختار، زعيم القرية، بالجيران اليهود، الذين اشتروا الأرض المجاورة، ويخاطب كلا منهم بصفة سيّدي، التي تعني بالعربية زعيمي أو رئيسي، مع أن الترجمة الإنكليزيّة اختارت أن تكون "أهلا بالزوّار المميّزين". وهذه هي المرة الأولى التي نرى فيها لقطة مقرّبة لوجه المختار،

٥٦ شوحط، مصدر سابق ص ٤٠.

وهي لقطة مقصودة، لإظهار تعبيرات وجهه التي تكذّب ما يقول، مؤسسة بذلك النظرة الإستشراقية حول المواطن الأصليّ، كشخص ملتوٍ وغير موثوق.

يبدو واضحاً منذ مستهل الفيلم، أن الممثلين الرئيسيين الذين يلعبون أدوار العرب، ليسوا فلسطينيين، فلهجتهم من شمال إفريقيا، كما أن القرية نفسها، بالمنزل المسقوف بالقرميد الأحمر، ليست قرية فلسطينية أصيلة. ومن الواضح أنه في النموذج الاستشراقيّ لا يستطيع الفلسطينيون أن يمثلوا أنفسهم، ولا تستحقّ مواطنهم الطبيعية أن توثق.

تكشف القصة خداع المختار للقرويين الفلسطينيين فيما يتعلق بمهاجرين جدد حول صراع على الماء. المختار، مالك الأرض، يلوم المهاجرين الجدد من اليهود على الجفاف الذي تعاني منه القرية. المختار يكتشف أن المهاجرين الجدد وعدوا بتوفير مياه مجانية للجميع، وهم بالتالي سيوقفون نفوذه المالي وسيطرته على العمال المزارعين. وفي اللحظة التي يبدأ فيها المزارعون الفلسطينيون حرباً على المستوطنين الأبرياء الغافلين، فإن صبيّاً قرويّاً، شاهد المختار يغلق الماء عند مصدر البئر، يقوم بإبلاغ القرويين. وهكذا يتمّ إنقاذ المستوطنين، وينتهي الفيلم بمزارع غاضب مستعدّ للثأر من المختار، بعد أن يسود السلام مع المهاجرين الجيران الذين لم يخطئوا.

في فيلم *صابرا* مرّة أخرى، لا يكون هناك صراع طبيعيّ بين المزارعين الأصلانيين والتجمّع اليهودي الجديد. الصراع الوحيد هو صراع داخليّ مع القادة العرب الفاسدين الذين ليسوا أهلاً للثقة، وهو التقديم الاستشراقيّ الكلاسيكيّ للتناقض بين المواطن الأصليّ الطيب المستسلم المتعاون، والمواطن العدوانيّ الطمّاع، الذي يرغب في منع التطور، ولا يهتمّ إلا بحماية مصالحه الفاسدة.

وقد استقبل هذا الفيلم بمزيج من المراجعات المثيرة للجدل[٥٧] بين الصهاينة. مراجعات، مثل تلك التي جاءت من هولندا، وصفت الفيلم بأنه مناهض للصهيونية، لأنه صور العرب مدافعين عن حقوقهم. وأخرى، من ناحية ثانية، اعتبرته مؤيداً للصهيونية، لأنه أبرز الأفكار التقليدية حول العمل الشاق للمستوطنين، وقدرتهم على جعل الصحراء تزدهر، بتنقيبهم الناجح عن الماء.

أما الصورة الإستشراقية العدوانية للفلسطينيين فتتناقض بشكل حاد ومباشر مع الطبيعة الحضارية للمستوطنين. العرب يشاركون في رقصات حرب وهمية، بمرجعية بصرية مباشرة إلى السكان الأميركيين الأصلانيين، كما يقدمون في أفلام الويسترن (أفلام رعاة البقر). وهم، بعكس المستوطنين، يصلّون من أجل نزول المطر، مع مدلولات سحرية، بينما يحفر المستوطنون بئراً للماء. ويتناول العرب طعامهم مثل البرابرة، على الأرض داخل الخيام، بينما يأكل المستوطنون المتحضرون بالسكاكين والشوك. كما يوجد تناقض واضح بين النساء أيضاً، فالمرأة المستوطنة ترتدي الملابس الأوروبية، وتعمل جنباً إلى جنب وبشكل متساو مع الرجل، وتدخّن، بينما تحول العربية إلى طقس، وهي ترقص بجرار الماء، مع خاتم في أنفها ووشم فوق جبهتها. وهي ليست مساوية للذكر، بل مجرّد فانتازيا استشراقية مركّبة وغريبة للرجل، تقدّم كسلعة تباع وتشترى. أما تحقير الفلسطينيين فيكون نمطياً في اعتراف المختار حين يقول "نحن شعب بربريّ فقير". وتجري مضاعفة باعتراف أحد المزارعين أنهم سيكونون أفضل عندما يتولى المستوطنون الحكم، ويقدمون الماء مجاناً لكلّ الناس، وذلك في عرض رمزي لنهاية طغيان القائد العربي.

٥٧ شوحط، مصدر سابق، ص ٤٠.

في هذه الأفلام الثلاثة، التي سبقت قيام الدولة، لا يوجد صراع مع الشعب الأصلي بحدّ ذاته. الصراعات تكون إما قبلية داخلية، أو مجرّد سوء فهم يمكن أن يحلّ.

الفيلم الوحيد بين الأفلام الثلاثة التي نوقشت حتى الآن، الذي تطرق إلى الحياة المدنية هو فيلم صابرا، حيث توجد فيه بعض اللقطات لأسواق المدينة القديمة في القدس. هذه اللقطات، على أية حال، لا تقدّم الحياة الفلسطينية المدنية في ذلك الوقت، بل هي لقطات فانتازية ممسرحة وغريبة، مع لقطات قطع على امرأة غريبة ترقص، أمام رجال يستعدّون للحرب، وأخرى لأسواق المدينة القديمة، تتصل بمشهد يشتري فيه المختار فتاة جميلة. والإيحاء واضح بأن هذه مدينة ساقطة، مدينة للسحر، وتجارة العبيد والترويج للحرب، وهي بالتالي تحتاج إلى سلطة متحضرة.

أما المدى الذي وصلت إليه الزراعة الفلسطينية القائمة في القرى، وتجمعات الصيد في السهول الساحلية، بالإضافة إلى الحياة في المدن، لا في الموانئ الرئيسية القائمة في حيفا وعكا ويافا فقط، وإنما في مدن: القدس والناصرة وطبريا وصفد ونابلس وبيت لحم واللد والرملة والخليل وغزة، فكل ذلك لا إشارة إليه. كما استثني كذلك ما يشير إلى وجود طرق تجارية جيدة ومستخدمة، لا بين الموانئ الرئيسية التي تصل أوروبا بالشرق الأوسط وأفريقيا بآسيا وحسب، وإنما فوق الأرض أيضاً، من خلال سكة الحديد التي تصل بين المدن الرئيسية في لبنان وسورية وتركيا في الشمال، وعبر فلسطين إلى مصر في الجنوب.

وللمفارقة، وفي تناقض مع ذلك، فإن أوّل تصوير سينمائي في فلسطين، قام به مصور أرسله الأخوان لومير، وأنجز تحت اسم *فلسطين*

في ١٨٩٧ (الأخـوان لوميـير، فرنسـا ١٨٩٦) عمـل عـلى تقديـم صور، لا للمواقـع الدينية فقـط، وإنمـا للحيـاة المدينيـة المعـاصرة في مـدن يافـا وبيـت لحـم والقـدس.[٥٨] وقـد صـوّر أيضـا، كجـزء مـن ذكريـات أوّل تصويـر للوميير، القطـارات ومحطاتهـا. وفي أحد المشـاهد يبـدو قطـار يدخـل المحطـة في القـدس، كاشـفاً تنـوع السـكان المدينيـين في ذلـك الوقـت، لا الأكثريـة الإسـلامية فقـط، وإنمـا المسـيحيين واليهـود المتدينـين أيضـاً.

وما يثير الاهتمام، بعكس ذلك، أن الرواية الصهيونية الخاصة قصدت بنجاح تام أن تتجنب تقديم أية مرجعية للحياة المدينية المعاصرة في ذلك الوقت، وهي لم تستثن الفلسطيني المسيحيّ والمسلم فقط، بل والفلسطيني اليهوديّ أيضاً، الذي كان جزءاً من المجتمع الأصليّ، كما قصدت أن تخلّف انطباعاً يشير إلى عدم وجود أيّ احتمال لمجتمع مدينيّ مزدهر، بظواهر عصرية، مثل البنية التحتية للطرق والقطارات، التي تدعم اقتصاداً متنوعاً، وحياة ثقافية. وللمفارقة، فإن البنية التحتية للقطار، التي كانت تعزّز دور فلسطين كمحور رئيسيّ في العالم العربيّ، تسيّر الآن خدمة محدودة بين القدس وحيفا.

ركّزت الطبيعة الحصرية للرواية الصهيونية على عقيدة مجتمع اشتراكيّ يعلن أن العمل الزراعي مهمّة يهودية مقدسة تستحق الولادة الجديدة "لليهودي الجديد" داخل دولة صهيونية. كلّ ما عدا ذلك كان عرّضيا وغير ذي صلة. وفي فترة ما بعد الدولة، على أية حال، صار هناك واقع جديد، وبينما بقيت العناصر الأساسية في مكانها، حدث تغير ملحوظ في التشدّد داخل الرواية.

---

٥٨ كرونيش أ مصدر سابق، ص ٥.

التلّ ٢٤ لا يجيب

في فيلم *التلّ ٢٤ لا يجيب*، (ثورولد ديكنسون، الولايات المتحدة / إسرائيل ١٩٥٤) نجد نموذجاً لما تمت صياغته باعتباره أفلام "بطولة" لعصر ما بعد الدولة. الفيلم الذي أخرجه المخرج البريطاني ثورولد ديكنسون،[٥٩] روائيٌّ طويل ناطق باللغة الإنكليزية، صنع بهدف التوجّه إلى الجمهور الغربي، لتنويع جنسيات الموجة الجديدة من المهاجرين، وهي حقيقة لم يهملها الترشيحان الفخريان للفيلم في مهرجان كان السينمائي[٦٠].

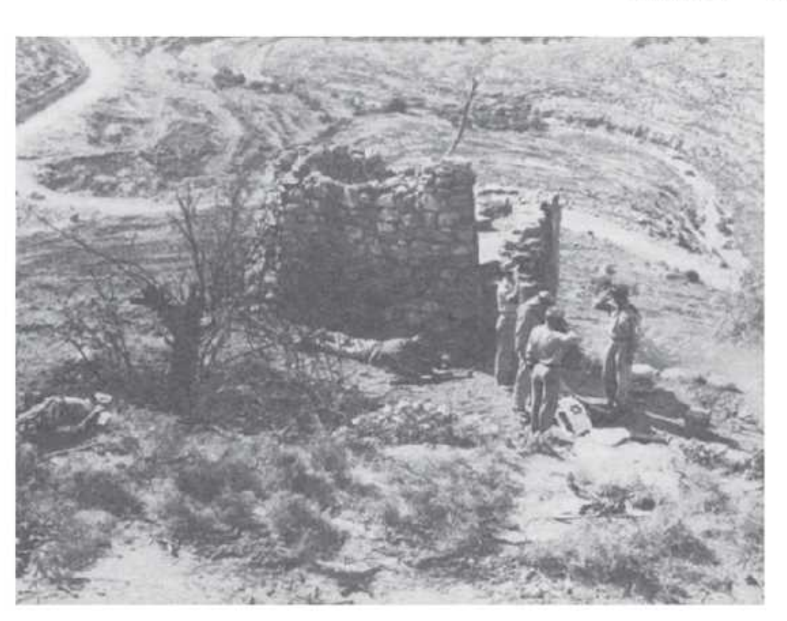
والآن، ومع تحقق دولة إسرائيل، لم تعد الرواية الصهيونية بحاجة إلى التركيز على الأفكار الأصلية لما قبل الاحتلال، من إثبات لخلوّ الأرض وجعل الصحراء تزدهر. ومع تمسّكها بكلّ عناصرها الأساسية، غيّرت الرواية الصهيونية تركيزها، ليس في ظلّ الهولوكوست فقط، وإنما ضمن الواقع الجديد لدولة، ولسكان أصلانيين يجب أن يطردوا. وكانت أبرز التغييرات هي تقديم الآخر الأصليّ، الذي يحتاج الآن إلى ترسيم للحدود بين البدائيّ الأصليّ الطيب/ السيئ والعدوّ العدوانيّ؛ بينما تصوّر الأرض على أنها تمت السيطرة عليها بكاملها، ليس فقط كما كان الأمر ضمن جيوب الكيبوتسات الزراعية.

ما يلفت النظر أن فيلم *التلّ ٢٤ لا يجيب*، يبدأ برمز كولونيالي كلاسيكي حول السيطرة على الأرض والناس، وذلك من المشهد الأول لبوصلة فوق خريطة: الخريطة تمثل التآمر السياسي واستغلال "الأرض الجديدة"،

٥٩ للمفارقة، حصل ثورولد ديكنسون على تجربته من خلال إخراج أفلام دعائية للجيش البريطاني خلال الحرب العالمية الثانية.

٦٠ شوحط إي. مصدر سابق، ص ٥٨.

والبوصلة تمثل السلطة العلمية.[61] ويرافق ذلك صوت حازم، مشيراً إلى أهمية السيطرة على التلّ ٢٤ في استراتيجية كسب الحرب. هذا الصوت يتكرر خلال الفيلم بكامله، ليؤسس واقعاً شبه تاريخيّ للأحداث. وهنا يكون التمثيل الأساسي للأرض بمعايير كسب الاعتراف. وهذه الرمزية تتحقق في نهاية الفيلم، عندما يقوم ضابط الأمم المتحدة بإعلان التل ٢٤ إسرائيلياً، بعد التعرّف على العلم الإسرائيلي في يد جندي ميت. ومرّة أخرى نلتقي استمرار أسطورة الأرض الخالية والعشوائية، لدرجة أن التلّ لا يحمل اسماً، بل مجرّد رقم. وهو يقدّم كقطعة مجهولة من الأرض ليس لها من يطالب بها. هذا الانتزاع، أو الزّعم حول الأرض يقوم من جديد على المقولة التي أسستها هوليوود حول المطالبة بأرض "عذراء" من قبل المستوطنين الأوروبيين.



من فيلم "التل ٢٤ لا يجيب".

يبدأ الفيلم وينتهي بموت أربعة جنود فوق التل ٢٤، الذي يصوّر وكأنه حدود بين تلال جرداء وواد خصيب. هناك أيرلندي كاثوليكي؛

٦١ شوحط إي، الجندر وثقافة الإمبراطورية، في: ستام ر. و ميلر ت. (محرران) الفيلم والنظرية: أنثولوجيا، منشورات بلاكويل، أكسفورد ٢٠٠٠ (ص ص ٦٦٩ – ٦٩٦) ص ٦٧٥.

ويهـودي أمـيركي؛ ويهـودي مـن الصابـرا؛ والمـرأة الجنديـة الوحيـدة، وهـي يهوديـة شرقيـة مـن السـفارديم، وهـم ملتزمـون جميعـاً بالدفـاع عـن إسرائيـل، في معركـة السيطرة عـلى التـل ٢٤. قصصهـم تـروى بأثـر رجعـي عـن طريـق تسلسـل الفـلاش بـاك. المـرأة الجنديـة هـي الوحيـدة التـي لا قصـة لهـا. وهـي تدخـل إلى الفيلـم في نهايتـه تمامـاً، وقـد قبلـت فقـط مـن خـلال موافقـة الجنـدي الصابـرا. ولا تكـون قيمتهـا باعتبارهـا جنديـة، بـل تبـدو الرمزيـة واضحـة مـن كونهـا الوحيـدة الشرقيـة بـين الأربعـة. وهـي لا تتحـدث الإنكليزيـة جيـداً، وتصـور كامـرأة سـاذجة، ليسـت لديهـا فكـرة عـن الفـرق بـين إنكلـترا وأيرلنـدا. مـع ذلـك فهـي، كأنثـى الوحيـدة بـين الأربعـة، تمثـل الـولادة والخصوبـة في وحدتهـا مـع الأرض، وهـي تحتضـن العلـم الإسرائيـلي في النهايـة، مـا يمنـح إسرائيـل اعترافـاً مـن قبـل الأمـم المتحـدة. وتكمـن أهميتهـا في نسـبة كل مـن اليهـود الغربيـين والشرقيـين إلى الـشرق، ومـع ذلـك فهـي لم تمنـح إلا وجـوداً هامشـياً، كيهوديـة شرقيـة.[٦٢]

العرب أيضا، (الذين لا يشار إليهم قط كفلسطينيين في جميع الأفلام الصهيونية) مهمّشون وموجودون بالصدفة خلال قصص الأبطال الثلاثة الغربيين البيض. عدم تمثيل العرب عملياً هو التزام بالتصنيف الحربيّ التقليديّ، حيث يحقّر العدوّ كحضور شرير، بتجريده من إنسانيته كمجهول، لكنّه يحمل تهديِداً. ومن النادر أن يظهر العرب في الفيلم، وعندما يفعلون فإن ظهورهم يكون من خلال لقطات بعيدة، مع ذلك فإن هناك شعوراً بحضورهم من خلال الحوار بين الأبطال الرئيسيين.

---

٦٢ من أجل نقاش واسع لإبعاد اليهودي الشرقي والنساء جزئيا، انظر تحليل إيلا شوحط الشامل في سياسات التمثيل، مصدر سابق.

يوحي الأسلوب المتسلسل للفيلم، الذي يروي كلّ واحدة من قصص الأبطال الرجال الثلاثة، بكل بساطة بأنّ وراء كلّ جنديّ صهيونيّ قصة تستحق أن تروى. وبعكس ذلك، يصوّر العرب ككتلة من جمهور لا تمييز فيه، دون قصة، أو تاريخ، أو قومية أو قيمة. العربي الوحيد الذي تمّ التكرّم عليه بقومية هو الجندي المصري، الذي يتم اكتشاف كونه للمفارقة غير عربي على الإطلاق، بل نازيّ ألمانيّ.

يظهر العرب في الفيلم، كأفراد، خمس مرّات فقط، يجرون في ثلاث منها حواراً قصيراً، ويشترك أربعة من الخمسة في أنهم يصوّرون كعدوانيين وعدائيين. الاستثناء يكون في العربي الأصليّ الأول الطيب، في قرية درزية. وهذا هو التقديم الأول لعربيّ فرد، يمتزج بدقة بالقصة الأولى للرجل الأيرلندي، وهو أيضاً حليف غير يهوديّ لإسرائيل. ثمّ نرى ونسمع امرأة درزية تغني بالتناوب بين العربية والعبرية، بينما تؤدي الدور في الحقيقة مغنية إسرائيلية مشهورة من أصل يمني، هي شوشانا داماري. الصوت الذكوريّ المتسلط فوق هذا الجزء يبلغنا أنه على الرغم من التشابه الظاهري، إلا أن الدروز متميزون عن العرب، فهم مواطنون صالحون إذا ما قورنوا بالمواطنين السيئين. هذا التوصيف للمواطن الكولونيالي الطيب هو في الواقع انعكاس للسياسات الإسرائيلية منذ ذلك الوقت حتى الآن، في التحالف مع الأقلية الدرزية.[٦٣]

ما يثير الاستغراب هو أنه على الرغم من منح الدروز صفة الحلفاء فهم ما يزالون أدنى من أن يمثلوا أنفسهم- لكنهم يصنفون كطيبين لإبراز

٦٣ في العام ١٩٤٨، استثنيت القرى الدرزية من الهدم والطرد، بعكس القرى المسلمة والمسيحية – من أجل نقاش شامل انظر ليلى بارسونز، "الدروز وولادة إسرائيل" في روغان و شلايم (محرران)، الحرب من أجل فلسطين، إعادة كتابة تاريخ ١٩٤٨. مطبوعات جامعة كامبريدج (٢٠٠١: ص ص ٦٠ -٧٩).

مسـتوى دونيـة العـرب الآخريـن. وبعكـس ذلـك، فقـد أدى دور الرجـل الأيرلنـدي، الممثـل الأيرلنـدي إدوارد مولهـير، والرجـل الأمـيركي، مايـكل ويغـر الأمـيركي، واليهودي الصابـرا الإسرائيـلي مـن أصـل أوروبي، أريـك لافي. وتشـير إيـلا شـوحط إلى أن ذلـك بوضـوح:

> حيلة، صممت جزئياً لمنح الأفلام فحوى تعليمية مستساغة للجمهور الغربي من خلال حميمية مفترضة وتعاطف الـ "نحن" في مقابل الـ "هم".[٦٤]

تركز قصة الرجل الأيرلندي على علاقته العاطفية بامرأة من الصابرا، وهي علاقة تتحول إلى الاحتضان الكامل لكل ما تمثله: القضية الصهيونية والكفاح من أجل دولة يهودية. كل ذلك يقوده إلى دخول الحرب من أجل هذه القضية العظيمة. في قصته، التي تكون أول ما يروى، نجد مغازلة للجمهور الغربي وارتباطه بالرواية الصهيونية، من وجهة نظر أوروبية، ما يعني أن تلك ليست مجرّد قضية يهودية بل أوروبية أيضاً، قضية كولونيالية.

وتركز قصة الرجل الأميركيّ حول مجيئه من أجل فهم جذوره الصهيونية؛ فهو يهوديّ يصل كسائح، لتكون القصة رحلة في اكتشاف الذات. وكان عليه أن يتعلم أربعة دروس حتى يتخرج كجندي صهيونيّ، وكل درس يتم تعلمه بالتناوب، من خلال ضربة رمزية جسدية من العرب. الدرس الأول الذي يتعلمه هو أن العرب عدوانيون عندما يجرح في مشهد يرجم فيه العرب، الذين يمثّلون ككتلة عدوانية، وكالة السفر.

---

٦٤ شوحط، مصدر سابق، ص ٦٤.

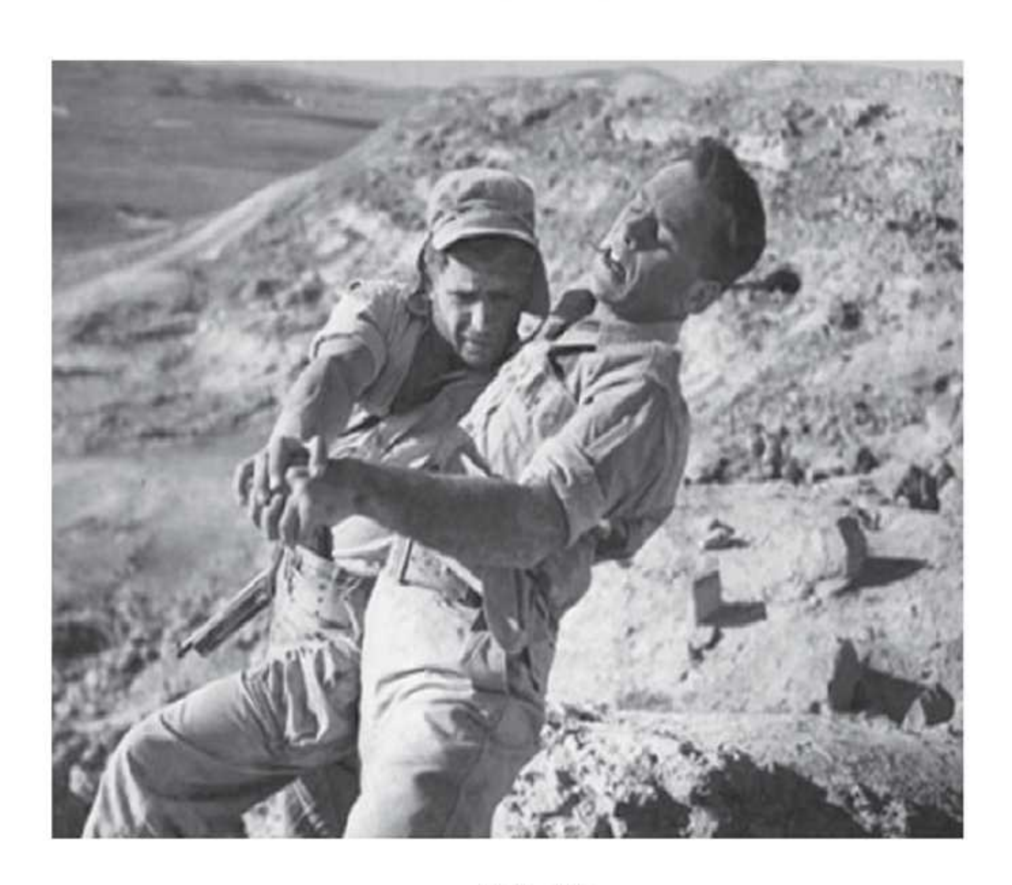


*من التل ٢٤ لا يجيب

الدرس الثاني هو أن اليهود ليس أمامهم خيار آخر سوى القتال من أجل أن يقيموا دولتهم الخاصة. ويتلقى الأميركي هذا الدرس من قبل مثقف صهيوني عند بركة السباحة في الفندق فيؤكد ذلك احتكاكه على الفور مع أول عربي من الثلاثة الذين منحهم الفيلم بعض الحوار. هذا العربي يوصف بأنه غربيّ الهوى، يمثل الطبقة الوسطى لدى العرب، وهو متعلّم يتحدث اللغة الإنكليزية بطلاقة، ويرتدي بدلة غربية ويشرب عند البركة. مع ذلك، ففي تفاعلهما القصير، يقول الأميركي "*هذه أرضنا، وعدنا الله بها*؛ فيدحض العربي هذا القول لفظياً وجسدياً ويقول، "إما أن تدفعونا إلى الخلف نحو الصحراء أو ندفعكم نحن إلى البحر." ثمّ يقوم على الفور بدفع اليهودي الأميركي إلى بركة السباحة، كناية عن شعارات ذلك الوقت التي تقول إن العرب سوف يلقون باليهود في البحر. ما هو واضح في هذا التقديم القصير هو أنه حتى الإنتلجنسيا العربية التي تميل إلى الغرب، والمتعلمة، التي تصوّر معزولة وغير مرتبطة بأرض الوطن،

لا يمكن أن تكون موضع ثقة.

الدرس الثالث الذي يلقن لليهودي الأميركي يحدث عندما يعود الأخير بجرح بليغ في معركة لاحتلال القدس، وذلك عن طريق كتلة من العرب المجهولين. وهو هنا يتحدّى الحاخام الذي يحاول أن يساعده، بالقول *"أنا أكره إلهك - لأنه دون رحمة. على أية حال، أين هو؟ أين كان في كلّ مرة احتجناه فيها؟*. هذا الحوار يدلل على تصالحه مع جذوره الدينية اليهودية. وينتهي المشهد بعقد يديه بيد الحاخام، وقد تعلم أنه بغض النظر عن كونه متديناً أم لا، فهما كلاهما يهوديان متحدان. ويقابل هذا المشهد على الفور بالظهور القصير الثالث لعربيٍّ فرد يضرب بقدمه الأيقونات الدينية المتخلفة عن اليهود المتراجعين، ليؤكد بذلك عدم الاحترام الصارخ للعقيدة اليهودية من قبل العرب.



*التل ٢٤ لا يجيب

الدرس الرابع والأخير يحدث عندما يدرك الأميركيّ أن عليه أن يقدّم حياته للقضية الصهيونية، وذلك حينما يقبل المشاركة في معركة التل ٢٤، وهو يعرف أنها قد تكون قاضية، لكن لم تكن هناك عودة إلى الوراء، ولم يكن لديه خيار آخر كيهودي. وقصة اليهودي الأميركي هي التوجّه المباشر إلى الجمهور اليهوديّ الأميركيّ بشكل رئيسي، وهي كذلك تتوجه إلى كلّ اليهود العلمانيين أيضاً لتقول إن جذورهم هي أيضا جزء من رواية الصهيونية وقضيتها.

ومن الطريف أن القصة الثالثة والأخيرة، قصة الجنديّ الصابرا، هي أقصر القصص. هذه القصة ليست رحلة نحو اكتشاف الذات، مثل القصتين السابقتين، فهذا الجندي بالعكس يعرف، وهو من الأرض، وقد صور باعتباره الإنسان المطلق. النقطة الرئيسية في قصته هي لقاؤه مع الجندي المصريّ الجريح، العدو الذي يحاول أن ينقذه. وهو العربيّ الثاني الذي يمنح حواراً. ومع أن العدو يحاول أن يقتله مرتين، بمسدس، ثمّ بقنبلة يدوية، فإن رغبته في إنقاذه تستمرّ. وحتى بعد أن يكتشف اليهودي الصابرا الهوية الحقيقية للجندي المصري، وهو يحاول أن يضمّد جروحه، فيفتح أزرار بدلته ليجد أنه ليس مصرياً في الواقع ، لكنه نازيّ ألمانيّ، ويرتدي بدلة نازية، فإن شفقة الجندي الصابرا تستمرّ، ليبرز تفوّقه الأخلاقي. وهذه القصة موجهة داخلياً وخارجياً، محملة برسالة نهائية تقول إن الحرب اليهودية من أجل دولة إسرائيل هي حرب الجميع، بهدف قهر النازي عدوّ السامية. القصص الأخرى حتى هذه النقطة كانت جزءاً من العملية التعليمية، التي يجد فيها كلّ بطل ذاته ضمن القضية الصهيونية. هذه القصة الأخيرة هي المحصلة التي لا يبقى بعدها أيّ شكّ لدى الجمهور

في أن الحرب ضدّ اللاسامية، كحاجة عالمية، يجب أن تربط مع الحرب من أجل دولة إسرائيل، وفي أن العدو الآن هو العربي.

سجل ذلك انتقالاً في تمثيل العرب من سكان غير ثابتين من البدو الرحّل، إلى أعداء محدّدين بوضوح، وهو تمثيل مشبع بكلّ العنصرية النازية الجديدة بالازدراء. وهنا يصور العرب مرة أخرى باعتبارهم غير فلسطينيين وأصلانيين، بل كعرب مجاورين، يأتون من حدود الصحراء ـ من مصر والأردن ـ ليطالبوا بالأرض بشكل غير مبرر أو جدير. وهو ما يتمّ الوفاء به في نهاية الأمر، في المشهد قبل الأخير، عندما يمثّل العربيّ الفرد، الخامس والأخير، بضابط أردنيّ يقول إنه ما دام أي إسرائيلي لم ينج عند التلّ، فهو يعود إلى العرب. هذه المطالبة تردّ بإعلان السلطة التي لا خلاف عليها، لضابط الأمم المتحدة الفرنسيّ، أن التلّ ٢٤ إسرائيلي، وذلك عندما يجد العلم الإسرائيلي.

ومع أنّ جميع الجنود الذين حاربوا لصالح إسرائيل ماتوا، فإن جثثهم تعتبر تضحية مقبولة تبّرر كون الأرض إسرائيلية في غياب أية جثث أخرى في الموقع. تضحيتهم هي التضحية الوحيدة، وهم يصوّرون كضحايا وحيدين في المعركة، ولذلك يستحقون الأرض. وبينما كانت التضحية في أفلام ما قبل الدولة من عرقٍ وعملٍ ضدّ عناصر الطبيعة، أصبحت ترى الآن كفرد في مواجهة عداء الكتل العربية المجاورة.

المفارقة هنا هي أن أولئك الذين يفترض أنهم كانوا يحاربون الجنود الصهاينة من الفلسطينيين الأصلانيين يجري حجبهم في الرواية الشاملة. حتى في الموت، لم يكن العدو يستحقّ أن يمثّل، والأسطورة الصهيونية عن الأرض الخالية التي لا تحمل اسماً ما زالت تعاد. كما أنه لا يوجد

صراع مع الأصلانيين، فالصراع يحدث مع جيران عدوانيين من العرب الذين يقاومون الجهود الصهيونية. وتكون المحصّلة النهائية في الفيلم مجموعة من المشاهد الممنتجة التي تبرز جميع النجاحات التي حققتها الريادة الصهيونية في مسعاها لترويض الأرض الجرداء وتحضيرها وفي بناء مدن جديدة.

وبعكس أفلام فترة ما قبل الدولة، صور هذا الفيلم بشكل خاص لا ليبرز المواقع المدينية الحضرية فقط، وإنما القرى الدرزية وميدان المعركة أيضاً. لكن سؤالاً لا يطرح حول الذين طوروا هذه المدن القديمة وعاشوا فيها. وليس هناك ذكر للحياة الحضرية للعرب الأصلانيين. العرب الوحيدون، الذين يتم تصويرهم، بعيداً عن الكتل المجهولة، يقدمون على أنهم غير أصلانيين وغير مرتبطين بالأرض: عربيّ من النخبة، زائر، يعيش في فندق ليس من بيئته الحضرية، وجنود عرب من دول صحراوية مجاورة يأتون لمقاومة الادعاءات الصهيونية في الأرض. العرب الأصليون الوحيدون الذين يتمّ تصويرهم بوضوح هم الدروز، الذين يقدّمون في غياب أيّ صراع لهم مع الإسرائيليين. أما البقية فهي كتلة مجهولة غير قابلة للتمييز ودون هوية واضحة.

تركة الرواية الصهيونية

ناقشت الدراسة حتى الآن الصهيونية كأيديولوجية وتمثيلها داخل الأفلام الإسرائيلية في فترة ما قبل الدولة وما بعدها. وعلى أية حال، فالصهيونية ليست مجرّد أيديولوجيا؛ لقد كانت، وما تزال، "مشروعاً" مستمراً يمارس حتى هذه الأيام في فلسطين. في العام ١٩٤٨، أقرت لجنة التوفيق التابعة للأمم المتحدة أن ٧٢٦,٠٠٠ من الفلسطينيين طردوا وتحوّلوا إلى لاجئين خارج فلسطين. ومن بين ٨٠٠,٠٠٠ نسمة من السكان الأصلانيين فوق الأرض التي صارت إسرائيل، بقي حوالي ١٠٠,٠٠٠ نسمة فقط. كما دمرت كلياً ٥٣١ من القرى والبلدات الفلسطينية.[٦٥]

وفي العام ١٩٦٩، صرح موشيه ديان، الذي كان وزيراً للدفاع حينئذ، بما يلي:

> جئنا إلى هذه البلاد، التي كانت مأهولة بالعرب، ونحن نقيم هنا دولة عبرية، أي يهودية. في بعض مناطق البلاد المهمّة، اشترينا الأرض من العرب [مجمل المساحة ٦٪[٦٦]]. وبنيت قرى يهودية مكان القرى العربية، وأنا لا أعرف حتى أسماء تلك القرى العربية،... لأن كتب الجغرافيا تلك لم تعد موجودة؛ وليست الكتب فقط هي التي لا توجد، فالقرى

٦٥ إحصائيات الأمم المتحدة وردت في مفكرة ٢٠٠١ الجمعية الأكاديمية الفلسطينية للدراسات الدولية، باسيا، القدس، ص ٢٥٥.

٦٦ إضافة من إدوارد سعيد.

العربية لم تعد هناك أيضاً.. ليس هناك مكان شيّد في هذه البلاد لم يكن فيه سكان عرب سابقون.[٦٧]

أسطورة أن الأرض والقرى تمّ شراؤها، وأن تفريغ الأرض تمّ بشكل طبيعي، هي تزييف صارخ. ميناحيم بيغن، رئيس وزراء إسرائيل المنتخب بعد ذلك، وزعيم المنظمة اليهودية الإرهابية السرية (الأرغون) ١٩٤٨ (وهو للمفارقة حاصل على جائزة نوبل للسلام) اعترف بمسؤوليته عن واحدة من أبشع المجازر، حيث قتل ٢٥٠ فلسطينياً، من الرجال والنساء والأطفال خلال ليلة واحدة في قرية واحدة، هي دير ياسين، في نيسان ١٩٤٨,[٦٨] ولم يكن ذلك فعلا "متكتما" أو "حذرا" كما كان ثيودور هيرتسل، مؤسس الصهيونية ووالدها، قد اقترح في مذكّرته اليومية للعام ١٨٩٥:

علينا أن ندفع السكان المفلسين إلى ما وراء الحدود بتوفير وظائف في البلاد التي ينتقلون إليها، مع رفض توظيفهم في بلادنا. عمليتا المصادرة ونقل الفقراء يجب أن تتما معا بتكتم وحذر.[٦٩]

بدلاً من ذلك، حدث طرد دموي ومؤلم للسكان الفلسطينيين. وبعكس ما يؤمن به موشيه ديان، فإن كتب الجغرافيا والخرائط ما تزال موجودة، مثل وجود المفاتيح الحقيقية والصكوك الخاصة بالبيوت الفلسطينية. وبعيداً

---

٦٧ موشيه ديان، اقتبس في هآرتس (جريدة يومية في تل أبيب) ٤ نيسان ١٩٦٩، استشهد به إدوارد سعيد في خاتمة روغان ي. و شاليم أ (محرران) الحرب من أجل فلسطين، مراجعة تاريخ ١٩٤٨ مطبوعات جامعة كامبريدج ٢٠٠١ ص ٢٠٧.

٦٨سعيد، إ. مصدر سابق ص ١٠١.

٦٩ باتاي، ر. (محرر) و زون، هـ (مترجم) تيودور هيرتسل، المذكرات اليومية الكاملة مطبوعات هيرتسل و ت. يوسيلوف، نيويورك ١٩٦٠، مجلد ١، ص ٨٨.

عـن الفانتازيـا الأسـطورية، فهـي تظـلّ شـواهد عـلى الذيـن طـردوا. مـا قدمتـه رواية الإنتاجـات السـينمائية الصهيونيـة لفـترتي مـا قبـل الدولـة ومـا بعدهـا ليـس سـوى تعبـير أسـطوري عـن وهـم. ولم تكن الأفـلام إلا مجـرّد بروباغاندا تهدف إلى المسـاعدة في إقامـة دولـة يهوديـة وهويـة إسرائيليـة محـددة. وكـما يشـير نيكـولاس ريفـز، فـإن السـمة الأساسـية والمركزيـة التـي تميـز نجـاح أفـلام البرباغانـدا هـي تواطـؤ الجمهـور بقبـول البروباغانـدا التـي تمـارس عليـه.

> الأفلام... يمكنها أن تحقق رسالتها كبروباغندا، إذا أخذ الجمهور من هذه الأفلام، تلك الرسالة التي حددتها البروباغاندا لتوصيلها.[٧٠]

الجمهور في إسرائيل (ويمكن أن أقول في الغرب أيضاً) أراد أن يصدّق، وهو بالطبع ما يزال يريد أن يصدق، هذه الأسطورة. كان من الأسهل، وما يزال، أن ينظر إلى مرآة فيلمية لتاريخ مرسوم يطهر وينقي الوقائع التي خلقتها دولة إسرائيل: الطرد المؤلم لشعب آخر، يسميه يوسيفا لوتشيتسكي تحريفاً تاريخياً مثيراً للسخرية في "القضية اليهودية" في مقابل "القضية الفلسطينية".[٧١]

هذه الأفلام الصهيونية، بعيداً عن كونها وثائق تاريخية وثقافية متجرّدة، كانت جزءاً من المشروع الصهيوني لإعادة الكتابة البصرية لتاريخ أرض فلسطين وطرد سكانها. ولسوء الحظ فإن تركة هذه الرواية الصهيونية لم تنته عند مأساة "النكبة" في العام ١٩٤٨ بل استمرت حتى الآن في التنميط السلبيّ الثابت للفلسطينيين، وللعرب عموماً، ضمن الرواية السائدة في هوليوود.

---

٧٠ ريفز، ن. قوة البروباغاندا، أسطورة أم واقع؟ كاسيل، لندن، ١٩٩٩، ص ٢٣٩

٧١ يوسيفا لوتشيتسكي، سياسات الهوية على الشاشة الإسرائيلية، مطبوعات جامعة تكساس، أوستن، ٢٠٠١ ص xiii.

أن الرواية الصهيونية الصريحة التي طوّرت في أفلام ما قبل الدولة ما تزال سائدة حتى اليوم، إنما بمستوى حذر وماكر. وهي تقوم على حقيقة بديهية، قد تصعب إثارة تساؤل حولها، هي عقلية التفوق والجدارة من "نحن" على "هم". وفوق ذلك، فإن استبعاد الفلسطينيين وتهميشهم ضمن الأفلام الصهيونية في فترة ما قبل الدولة وما بعدها كان وما يزال تمثيلاً أسطورياً وأيديولوجياً ضرورياً للتطلعات الصهيونية لدولة يهودية خاصة. وهي طموحات ما تزال واضحة في العودة الأخيرة إلى السياسة الصهيونية في "الترانسفير" من قبل الحكومة الحالية.[٧٢]

أخيراً أودّ أن اتفق مع نوريث غورتس وهي تعود إلى الأفلام الصهيونية في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته، أفلام فترة ما قبل الدولة وما بعدها على أنها:

> جهد سينمائي لإقناع الإسرائيليين، وكذلك الآخرين، بعدالة المشروع الصهيوني، وذلك بالتعبير ـ مباشرة وبكل وضوح ـ عن الرواية الصهيونية.[٧٣]

يبقى سؤال: إلى أيّ مدى سوف يستمر الجمهور، في إسرائيل وفي الغرب، في الاستقبال الإيجابي لهذه الرواية الأسطورية والأيديولوجية، ليستمر بذلك في التواطؤ مع استبعاد الفلسطينيّ الآخر من الأرض؟ وهو سؤال يبقى في النهاية، كما أبقى، لا كأسطورة، بل كواقع.

---

٧٢ سياسة الإبعاد عرّفت في الأساس من قبل تيودور هيرتسل بشكل استعاري باعتبارها "تشجيع" جميع السكان الفلسطينيين على الخروج من البلاد، بهدف نقل جميع الفلسطينيين الأصلانيين من البلاد.

٧٣ مصدر سابق، ص ١٧٥.

قائمة الافلام

Hill 24 Doesn"t Answer (Hebrew Title: Giva 24 Aina Onah), director Thorold Dickinson, producers Thorold Dickinson, Peter Frye, Zvi Kolitz. Sikor Films, USA / Israel, 1954 drama

Oded the Wanderer (Hebrew Title: Oded Hanoded), director Haim Halachmi, Produced by Natan Axelrod, Haim Halachmi, PAI-Halachmi, 1932 drama

Sabra (Hebrew Title: Chalutzim), director Alexander Ford, screenwriter Olga Ford, cinematographer Frank Weinmayr, co-produced Palestine-Poland 1933, drama

This is the land (Hebrew Title: Zot Hi HaAretz), director Baruch Agadati, producer Yitzhak Agadati / AGA Film, 1935 docudrama

قائمة المراجع

Allen, Robert. C. & Gomery, Douglas. Film History: Theory and Practice, McGraw Hill, 1985

Arzooni, O, G J. The Israeli Film: Social and Cultural Influences, 1912 – 1973. New York: London: Garland Publishing, 1983

Bazin, Andre. What is Cinema, Volumes I & II, University of California Press, 1971

Ben-Shaul, Nitzan. Mythical Expressions of Siege in Israeli Films. Studies in Art and Religious Interpretation Volume 17, The Edwin Mellen Press, New York 1997

Braudy, L & Cohen. M (eds). Film Theory and Criticism. Fifth Edition, Oxford University Press, New York 1999

Bregman, Ahron. Israel"s Wars, A History Since 1947. Second Edition Routledge , London, 2002

Carr, E.H. What is History? Second Edition. Penguin, London 1987

Chomsky, Noam. Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda. Seven Stories Press, New York

Fuery, Patrick. New Developments in Film Theory. Macmillan Press, London 2000

Gertz, Nurith. Woman – The image of the other" in Israeli Society. Literature / Film Quarterly Vol. 24, 1996 No.1 pp 3946-

Gertz, Nurith. From Jew to Hebrew: The Zionist Narrative in the Israeli Cinema of the 1940"s and 1950"s. Israel Affairs Vol:4, No"s 3&4 Spring Summer 1998:pp 175199-

Jarvie, Ian. Seeing Through Movies, Philosophy of the Social Science. No. 8 1978, pp 374397-

Kracauer, Siegfried. From Kaligari to Hitler, A Psycholigical History of the German Film. Princeton University Press, 1947 (fifth edition 1974)

Kronish, Amy World Cinema: Israel, Flicks Books, England & Associated University Press, USA, 1996

Levi-Strauss, Claude, The Structural Study of Myth, Structural Anthroplogy, (Translator Clare Jacobson) New York Books, Basic Books inc. 1963

Loshitzky, Yousefa. Identity Politics on the Israeli Screen. University of Texas Press, Texas, 2002

Mendes-Flohr.P.R & Reinharz. J (eds) The Jew in the Modern World, A Documentary History. Oxford University Press, Oxford 1980

Monacco, Paul. Cinema and Society, Elesvier, 1975

Ne"eman, Judd. The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of New Sensibility Cinema in Israel. Israel Studies Vol. 4 Number 1 Spring 1999 pp100:128

Ne"eman, Judd. The Empty Tomb in the Post Modern Pyramid: Israeli Cinema in the 1980"s and 1990"s in Berlin.C (ed) Documenting Israel, Proceedings of a conference held at Harvard University May 101993 ,12-, Harvard College Library, Cambridge, USA 1995 pp117150-

Reeves, Nicholas. The Power of Film Propaganda, Myth or Reality. Cassell, London, 1999

Rogan. Eugene.L. & Shlaim. Avi, (eds). The War for Palestine: Rewriting the History of 1948. Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Said. Edward W. Orientalism, Peregrine Books, Middlesex 1985. (First published by Routledge & Kegan Paul Ltd 1978)

Said. Edward W. The Politics of Dispossession. Chatto & Windus London,1994

Said, Edward. W. The Question of Palestine: New Edition. Vintage Press, London 1992

Schoenman, Ralph. The Hidden History of Zionism. Veritas Press, Santa

Barbara,1988

Shohat, Ella. Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation. Austin: University of Texas Press, 1989

Stam, Robert & Miller, Toby (eds). Film and Theory: An Anthology. Blackwell Publishers, Oxford, 2000

Thomson, Oliver. Easily Led, A History of Propaganda. Sutton Publishing, Gloucestershire, 1999.

Tryster, Hillel. Israel Before Israel. Steven Spielberg Jewish Film Archive, Jerusalem: 1995

يتناول هذا الكتاب جانبًا مهمًا من "الممارسة الثقافية" الصهيونية، وهو جانب إعادة الكتابة البصرية لتاريخ أرض فلسطين ولعملية طرد سكانها، وذلك من خلال العودة إلى بواكير الأفلام الصهيونية، بهدف إثبات أنها كانت جزءًا من المشروع الصهيوني العام، وأن مهمتها كانت أيديولوجية بامتياز، وبالتالي فإنها تطلعت أكثر شيء إلى تحقيق أمرين مركزيين: أولا، تطوير الأساطير أو الخرافات المؤسسة وترويجها وتغذيتها باعتبارها واقعًا تاريخيًا؛ ثانيا، تهميش الآخر بل ومحاولة إلغاء وجوده، وذلك بهدف المساعدة على تعزيز هوية قومية ذاتية مختلقة، وعلى تبريرها.

وينوه الكاتب بأن الصهاينة كانوا سريعين في إدراك فوائد استخدام وسيلة الفيلم، كي يعكسوا ما جرى تسويقه على أنه "حلم مشترك" لليهود كلهم.

ولا شكّ في أنّ للصراع الإسرائيلي- العربي والإسرائيلي- الفلسطيني تأثيرًا كبيرًا، يمكن اعتباره دون خشية الوقوع في المبالغة تأثيرًا مفتاحيًا ومفصليًا، على الفنون المشهدية العبرية في إسرائيل، وعلى كيفية انعكاسه فيها. ودائمًا يبقى ثمة أهمية للغوص على الدوافع الخفيّة التي تقف وراء هذا الانعكاس وتحرّكه، وتتوازى مع أهمية أخرى ينطوي عليها مبدأ التأصيل، بالمعنى الذي يفيد قراءة الظواهر من دون النأي عن أصولها وسيروراتها ومراحل تدرّجها.

مدار المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية
MADAR The Palestinian Forum for Israeli Studies
فلسطين/رام الله-الماصيون، عمارة ابن خلدون، ص.ب 1959.
Palestine-Ramallah, al-Masyoun, Ibn Khaldoun Building, P.O.Box 1959
هاتف: 2966201 2 970+ Tel: فاكس: 2966205 2 970+ Fax:
الصفحة الالكترونية: http://www.madarcenter.org
بريد الكتروني: Email:madar@madarcenter.org